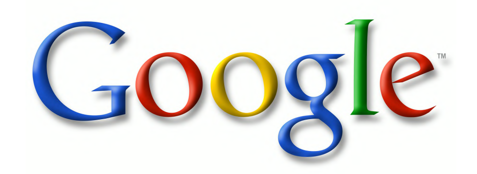


BEIHEFTE

ZUR

ZEITSCHRIFT

FÜR

ROMANISCHE PHILOLOGIE

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. GUSTAV GRÖBER

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT STRASSBURG I. E.

XVIII. HEFT

LUCIEN-PAUL THOMAS

LE LYRISME ET LA PRÉCIOSITÉ CULTISTES EN ESPAGNE

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1909

LE LYRISME
ET LA PRÉCIOSITÉ CULTISTES
EN ESPAGNE

ÉTUDE HISTORIQUE ET ANALYTIQUE

PAR

LUCIEN-PAUL THOMAS

DOCTEUR EN PHILOSOPHIE ET LETTRES, LECTEUR A L'UNIVERSITÉ DE GIESSEN

HALLE A. S.

VERLAG VON MAX NIEMEYER

1909

A mon cher Maître

MAURICE WILMOTTE

qui m'initia aux procédés de la critique scientifique,

hommage de profonde reconnaissance
et de respectueuse affection.

La Question du Cultisme.

De nombreux critiques ont été amenés, au cours de leurs investigations, à observer accidentellement différentes manifestations du *cultisme* qui n'a été l'objet, jusqu'à présent, d'aucune étude spéciale et approfondie.

En dépit des rares fragments traitant avec autorité tel ou tel point particulier, on ne peut rien citer d'essentiel.

Nous sommes mieux renseignés par les Italiens sur le mouvement parallèle qui se dessina chez eux à la même époque. Mais leurs intéressantes recherches, qui ne touchent d'ailleurs qu'à une partie des problèmes à résoudre, jettent peu de lumière sur la question qui nous occupe, en raison des caractères propres aux lyriques *secentiste* et *cultiste*, beaucoup plus dissemblables entre elles qu'on ne l'a généralement cru.

Cette lacune est regrettable si l'on songe que le *cultisme* en Espagne est l'un des phénomènes les plus intéressants parmi ceux que peut étudier l'histoire des littératures, une des tentatives les plus remarquables d'enrichir et d'ennoblir la langue natale, en même temps qu'une des aberrations les plus singulières de l'expression poétique.

D'autres littératures ont souffert de crises analogues, mais nulle part, je crois, les symptômes n'ont été plus variés ni plus dignes d'étude.

Il eût été du plus haut intérêt d'analyser les éléments constitutifs du lyrisme espagnol, envisagé comme une manifestation particulière de l'esprit humain; de montrer le processus par lequel l'intelligence reçoit la perception et la transforme en une image sensible; enfin, de décrire et d'expliquer les déformations singulières et irrationnelles que cette image subit par un emploi abusif des procédés stylistiques.

Ne pouvant prétendre mener à bonne fin une étude aussi vaste, j'ai tenté, du moins, de fournir une contribution modeste à l'éclaircissement d'une question intimement liée aux secrets du style et à l'évolution littéraire des langues.

Dans la première partie de mon travail, je fais une esquisse des origines du cultisme et je précise l'enchaînement des phases de son développement; j'y ai évité les analyses autant que le sujet le permettait, afin de retarder et d'obscurcir aussi peu que possible la marche de mon exposé.

Par suite, la deuxième partie, dégagée des faits historiques et des discussions qu'ils soulèvent, est exclusivement analytique et systématique.

Dans la partie historique, je me suis attaché tout spécialement à décrire les progrès du mouvement dans les premières années du XVII[e] siècle, période de transformation particulièrement précipitée et décisive.

Pour l'analyse de la langue et du style qui exigeait une prudence extrême et une objectivité parfaite, j'ai tiré parti des critiques et parodies des contemporains du phénomène. Parmi ceux-ci, Lope de Vega Carpio, don Juan de Jáuregui et plus que tout autre, don Francisco de Quevedo dont nous discuterons attentivement les opinions, seront la base principale de nos investigations.

Je dois m'excuser des dissertations parfois un peu longues et du grand nombre de notes et de documents qui rendent ces recherches quelque peu touffues: l'insuffisance des bibliographies et biographies, l'absence de travaux sur des questions capitales de la littérature espagnole et l'incertitude de sa chronologie m'ont forcé fréquemment à préciser ou à corriger des données qui auraient dû l'être, depuis longtemps, par d'autres travailleurs.

Mes omissions sont nombreuses; j'aurais pu augmenter sensiblement le volume de ce livre, mais c'eût été au détriment de sa clarté; je tiens en réserve un bon nombre de notes qui pourront être utilisées plus utilement dans des essais subséquents ou dans des articles de revues.

La difficulté extrême de se procurer les documents concernant l'Espagne et les exigences de ma situation ne m'ont pas toujours permis d'avoir continuellement sous les yeux les imprimés et manuscrits rares que j'ai dépouillés pendant mes voyages. Aussi m'arrivera-t-il plus d'une fois, soit pour ma propre commodité, soit pour celle du lecteur, de citer le texte d'une édition récente lorsque l'édition princeps, dûment étudiée sur place n'était plus entre mes mains.

Les bibliothèques consultées sont la *Biblioteca Nacional* de Madrid, *la Biblioteca Colombina* de Séville, les bibliothèques *Nationale*, *Mazarine*, *de l'Arsenal* et de la *Sorbonne* à Paris; la *Kgl. Bibl. de Berlin*, la *K. B. Hof- u. Staats-Bibl. de Munich*, la *Grh. Bibl. de Darmstadt*, la *K. Bibl. de Dresde*, celles des universités de *Leipsig*, *Strafsbourg*, *Giefsen*, la *Bibliothèque Royale de Bruxelles*, celle de l'Université de *Liège*, la collection particulière de M. Morel-Fatio et la mienne.

Il me reste à exprimer ma plus vive reconnaissance envers les savants qui m'ont encouragés de leurs conseils désintéressés ou soutenu de leur solide érudition et particulièrement M. M. Marcelino Menendez y Pelayo, Paz y Melia, Francisco Rodríguez Marín, Ernest Mérimée qui par ses travaux antérieurs était particulièrement à même de me renseigner et A. Morel-Fatio qui m'a communiqué généreusement une liasse de fiches dont plus d'une était entièrement nouvelle pour moi.

Introduction.

Signification et Portée du Mouvement Cultiste.

On appelle généralement *cultisme* l'affectation d'un langage obscur, surchargé de figures extravagantes, mêlé de mots étrangers et en contradiction organique avec les lois fondamentales de la langue.

Un style semblable triompha en Espagne, dès le début du XVIIe siècle.

On désigne sous le nom de *conceptisme* la recherche excessive des pensées fines et voilées, exprimées à l'aide de tropes compliqués, d'antithèses nombreuses et d'équivoques abondantes.

Don José Manuel Quintana[1], Adolph Friedrich von Schack[2], Don Aureliano Fernandez-Guerra[3], Ticknor[4], E. Merimée[5], et la plupart des critiques, considèrent comme des défauts exclusivement

---

[1] En parlant de la langue „inventée" par Gongora, il donne cette définition du *cultisme*: „Ce dialecte devait se distinguer par la nouveauté des mots ou du sens qu'on leur donnait, par l'étrangeté et la dislocation de la diction, par la hardiesse et l'abondance des figures". (*Introduccion Histórica á una Coleccion de Poesias Castellanas*, Madrid 1826 art. V.)

[2] „Il consistait essentiellement en tournures empruntées au latin, en neologismes, en inversions forcées, en une façon de s'exprimer s'éloignant de l'ordinaire, et surchargée d'antithèses et de figures". (*Geschichte der dramat. lit. u. Kunst in Spanien* II, p. 42.)

[3] „Il se produisit chez nous les mêmes phénomènes que dans la Rome antique. Déjà aux temps de don Juan II les poètes prétendirent espagnoliser beaucoup de mots latins et adapter notre phrase aux inversions de la langue du Latium". (D. Aureliano Fernandez-Guerra y Orbe; dans le *Discurso Preliminar* publié en tête de son édition des *Obras de Quevedo*, au Tome 48 de *la Biblioteca de Autores Españoles*, p. XXI).

[4] „C'est le parti des *Cultos* cultistes, puristes, ou écrivains qui réclamaient pour eux-mêmes une élégance particulière, une culture de style dans la composition, et qui, tout en s'efforçant de justifier leurs droits, tombaient dans les plus ridicules extravagances, dans le pédantisme et l'affectation . . . Le trait le plus caractéristique de ce style, c'est qu'il consiste presqu'entièrement en métaphores tellement entassées l'une sur l'autre, que c'est une difficulté, parfois, de saisir la pensée déguisée sous leur masse grotesque, et qu'elles ressemblent absolument à une série de confuses énigmes . . . Gongora ne s'arrêta pas encore là. Il introduisit dans ses vers des mots nouveaux, empruntés principalement aux anciennes langues classiques; il employa les vieux mots castillans dans des sens nouveaux et forcés; il adopta des constructions

cultistes l'abus des néologismes, des archaïsmes, des mots latins ou grecs, des constructions étrangères au génie de la langue.

Mais ils reprochent aux conceptistes aussi bien qu'aux cultistes la surabondance des figures de style, des pointes, des antithèses extravagantes, et des métaphores énigmatiques.[1] D'après leurs définitions mêmes, il n'est pas difficile de remarquer que si les *cultistes* ont des particularités de style étrangères aux *conceptistes*, ceux-ci, par contre, n'en possèdent point qui ne soient l'apanage des premiers.

Une conclusion s'impose: c'est que les *cultistes* sont en même temps *conceptistes* et que les deux mouvements en vinrent le plus souvent à se confondre étroitement en dépit des assertions de la

---

contournées et peu naturelles, tout à fait étrangères au génie espagnol. D'où il résulta que sa poésie, qui ne manquait pas de brillant, devint bientôt inintelligible". Ticknor: *Histoire de la Lit. Espagnole, traduite par* Magnabal, *avec les notes et additions des commentateurs esp. D. Pascual de Gayangos et Henri de Vedia*, Paris 1872, t. III p. 57, 61—62, 63.

[2] Dans un chapitre très érudit sur le cultisme, M. E Mérimée adopte la définition du cultisme donnée par von Schack (citée plus haut). Dans une série de développements assez étendus, il insiste particulièrement sur l'obscurité des écrits cultistes, sur l'abus des métaphores, et sur la latinisation:

„La métaphore, l'une des formes favorites, avec l'hyperbole, disons mieux, l'une des maladies constitutionnelles de la pensée en Espagne, sévissait aussi bien sur la prose que sur les vers. Ximenez Paton, qui ne faisait pas profession de cultisme, quoiqu'il passe pour avoir inventé le mot, consacrait douze des vingt chapitres de son *Eloquencia* aux tropes: c'était là selon lui, le grand secret, l'habileté suprême, la vraie parure de la pensée . . . La loi était de parler purement, avec correction et propriété (*pura, casta y propiamente*). Mais l'intempérante érudition des réformateurs n'admettait point que des expressions empruntées aux classiques pussent être barbares, ni que la syntaxe castillane eût des exigences que n'avait point la latine. En conséquence, ils usaient librement de la transposition et de l'inversion" (E. Merimée, *Essai sur la Vie et les Oeuvres de Francisco de Quevedo.* Paris 1886. chap. V, p. 302 et p. 305).

[1] „ . . . à ce moment, et particulièrement sous la puissante influence de Ledesma, se forma un parti bien connu dans la littérature espagnole et qui prit le nom de secte des *conceptistas.* Cette secte se composait, dans sa plus grande partie d'écrivains mystiques qui, tant dans la poésie que dans la chaire, s'exprimaient par pointes et métaphores. Leur influence s'étendit tellement qu'on peut en trouver des traces dans plusieurs des principaux écrivains de cette époque, y compris Quevedo et Lope de Vega. Dans cette école des conceptistes, Quevedo fut, c'est vrai, le maître le plus brillant; mais le chef principal, ce fut Ledesma" (Ticknor, *op. cit.* T. III p. 57).

Voici la définition de E. Mérimée:

„Nous entendons par *conceptisme* une recherche constante de pensées fines, brillantes, exprimées sous une forme inattendue, grâce à des équivoques qui permettaient à l'auteur de montrer la subtilité de son esprit, aux dépens d'ordinaire de son bon sens . . .

Ils se distinguaient (les conceptistes) des cultistes en ce qu'ils ne prétendaient point comme ces derniers, modifier la langue, enrichir le vocabulaire, ni modeler leur phrase sur la phrase latine.

Ils ne professaient point le même mépris pour les genres nationaux" (E. Mérimée, *Essai sur la Vie et les Oeuvres de Francisco de Quevedo,* p. 329).

critique moderne qui a cru pouvoir opposer nettement, au XVII[e] siècle, une école à l'autre.

A la période qui nous occupe, il n'est pas d'écrivain affectant d'écrire dans une forme cultivée qui ne se flatte également de profondeur et ne fasse un regrettable abus des concepts; il n'y en a guère, parmi ceux qui ont le plus d'inclination pour les pointes et les subtilités, qui ne se laissent aller, plus ou moins fréquemment, à l'abus des tournures et des vocables étrangers.

Quelques uns, il est vrai, comme Alonso de Ledesma, usent généralement d'une langue correcte, populaire, exempte de néologismes. Le concept seul triomphe chez lui, si on peut appeler triomphe une accumulation monstrueuse de pensées alambiquées, d'allégories fastidieuses, et d'équivoques grotesques.[1] Francisco Gomez de Quevedo est généralement considéré comme le plus génial des conceptistes; mais on reconnaît qu'il céda souvent au goût des cultistes. Mais que dira-t-on de Fray Hortensio Felix Paravicino, le prédicateur ampoulé et conceptueux qui mit à la mode, dans la langue de la chaire, les vocables barbares et les hyperbates latines? Les critiques n'ont su sous quelle bannière l'enrôler.

On voit donc combien ces classifications théoriques sont malaisées, lorsque l'on considère le désaccord complet des juges les plus éclairés de la littérature espagnole.

Ces divergences d'opinion sont particulièrement caractéristiques en ce qui concerne Gracian, auteur de *l'Agudeza y Arte de Ingenio*,[2] ouvrage dans lequel sont étudiées très longuement toutes les espèces de concepts que pourrait créer l'imagination fiévreuse d'un malade.

On s'attendrait à voir considérer cet écrivain comme le législateur de l'école conceptiste.

Il n'en est rien; ou, du moins, les avis diffèrent: M. Georges Sainstbury remarque[3] que M. David Hannay (*Later Renaissance* p. 172), fait de Gracian le critique, le prophète, et le vulgarisateur du *gongorisme*[4] tandis que M[r] Fitzmaurice-Kelly (*Hist. Spanish Lit.* p. 340), considère que personne n'eut plus de mépris que lui pour le *gongorisme*. Ticknor le regarde comme le théoricien qui

[1] L'absence des latinismes chez Ledesma ne doit pas s'expliquer par l'appartenance à une école mais par le caractère populaire de ses oeuvres, écrites d'ailleurs, en général, à une date où le mouvement latinisant était encore à l'état embryonnaire.

[2] *Agudeza y Arte de Ingenio, en que se explican todos los modos y diferencias de Concetos, con exemplares exogidos* etc. por Lorenzo Gracian, en Amberes, 1669 (La première édition qui parut en 1648 est une refonte d'un ouvrage antérieur: *Arte de Ingenio, tratado de la Agudeza*, 1642). Le véritable auteur est Baltasar Gracian qui publia son livre sous le nom de son frère Lorenzo.

[3] Georges Sainstbury, *A History of Criticism.* Edimb. and London 1902. T. II, p. 350.

[4] Le mot *gongorisme* est habituellement employé comme synonyme de *cultisme.*

détermina le caractère du *cultisme* et lui donna un air de prétention philosophique.[1] Körting[2] fait de son traité la „poétique et rhétorique du style *cultivé*“, tandis que Baist[3] et Fitzmaurice-Kelly en font le code du *conceptisme*.[4]

Pourquoi ces divergences, sinon parce que les défauts de l'une et l'autre nature se fondent intimement chez Gracian comme chez la plupart des écrivains du temps?

* * *

Il ne faudrait point en conclure qu'une distinction entre *cultisme* et *conceptisme* soit purement fantaisiste.

L'erreur consiste à vouloir maintenir théoriquement à distance deux courants issus de sources différentes, mais dont les eaux se confondirent souvent en un fleuve unique; en d'autres termes, à raisonner philosophiquement, là où il fallait procéder historiquement.

Dès que l'Espagne sortit de l'âge rude et héroique du Cid Campeador, elle connut une littérature affinée et maniérée à la manière des Provençaux et des Italiens. Le don des pointes, des pensers subtils et ingénieux put même paraître caractéristique de la littérature castillane pendant toute la période qui s'étend du XIVe au XIXe siècle.

Ce conceptisme se vit traverser à diverses reprises, et sous l'influence de la Renaissance, par un mouvement conscient, de caractère savant, comparable à quelques égards à ceux déterminés en France par la Pléiade ou les Précieuses, et tendant à enrichir la langue espagnole des dépouilles des langues mortes, tout en modelant sa syntaxe sur celle des Latins.

La poussée la plus puissante se produisit au XVIIe siècle. On lui a donné le nom de *cultisme*.

Mais loin de chercher à étouffer la subtilité, il la transforma et l'assimila en faisant passer au conscient ce qui lui restait d'inconscient, en cultivant en terre chaude ses fleurs les plus simples et les plus ingénues.

Les novateurs prétendirent mériter seuls l'épithète de *culto* (cultivé), qui s'était employée jusqu'alors dans un sens très favorable, et qui, sans s'appliquer à une formule d'art particulière, caractérisait la perfection du style ou l'érudition éclairée de l'écrivain.[5]

---

[1] *Op. cit.* T. III, p. 250.

[2] Gustave Körting, *Encyclop.* u. *Meth. der Rom. Philologie*, dritter Teil, Heilbronn, 1886, p. 553: „Poetik und Rhetorik des estilo culto“.

[3] *Grundriſs der Romanischen Philologie*, *II*², Straſsburg 1897. Die Spanische Litteratur von G. Baist, p. 458: „in seiner Agudeza y arte de Ingenio hat er den Codex des Conceptismus aufgestellt, . . .“

[4] Fitzmaurice-Kelly, *Littérature espagnole*, Paris 1904 (Traduite de l'Anglais et refondue), p. 353: „ . . . *Agudeza y Arte de Ingenio* (1648), est un traité de rhétorique conceptiste, . . .“

[5] V. l'appendice Sur la signification des mots *Culto* etc., au mot *Culto*.

Se targant de science et d'érudition, les cultistes dirigèrent leur activité dans le triple sens d'une culture du vocabulaire, de la syntaxe et de l'idée ou du style, ces deux derniers étant étroitement unis, à une époque où la pensée se développait plus en surface qu'en profondeur.

Si les premiers cultistes n'expliquent pas le sens du mot *culto* qu'ils emploient souvent pour qualifier leurs écrits,[1] ceux-ci disent assez la signification qu'ils lui prêtaient et lorsque leurs théoriciens viendront plus tard apprécier l'œuvre accomplie, ils insisteront surtout sur cette prétention à la culture qui est directrice de tout le mouvement et que les érudits modernes ont trop laissée dans l'ombre.

Voici quelques unes des définitions, les plus caractéristiques des critiques du temps et qui, réunies, précisent clairement les principales tendances de cette culture.

De don García de Salzedo Coronel dans son commentaire du *Polyphème* de Gongora[2]: „Culta] Ce mot est dérivé de *colo* qui possède entre autres significations celle de *cultiver* la terre pour qu'elle soit propre aux semailles; c'est ainsi que par allusion on appelle *cultos* (cultistes)[3] ceux qui s'appliquent à *cultiver* l'esprit ou à l'instruire, car *colere* se prend aussi dans le sens de *exercere*".

De don Josef Pellicer de Salas y Tovar, dans ses *Leçons solennelles sur les œuvres de don Luis de Gongora*[4]: „Culta (en parlant de la Muse inspiratrice), c'est à dire polie, parfaite, de telle sorte que si même elle s'occupe d'actions rustiques, les expressions soient disposées avec élégance suivant le précept de Quintilien, lib. 3, c. 8: *affectare cultum effusiorem in verbis*, ou encore, lib. 2, c. 5: *enitescet clarius hic noster cultus*: car, quoique Hésiode, Théocrite et Virgile écrivirent sur des sujets grossiers et sur la campagne, leur style fut poli et *culto*, c'est à dire *cultivé* sous le rapport de la dignité et de la propriété des termes."

---

[1] Par exemple, Gongora dans son célèbre poème intitulé: *Fabula de Polifemo y Galatea* (écrit entre la fin de 1612 et les premiers mois de 1613), publié en 1627, reproduit dans la *Biblioteca de Autores Españoles*, T 32; p. 459, v. 1:

> Estas que me dictó rimas sonoras,
> Culta si, aunque bucólica Talia,

[2] *Polifemo de don Lvis de Gongora comentado por* don Garcia de Salzedo Coronel ... en Madrid Por Iuan Gonçalez ... Año 1629. A costa de su autor, fo. 1 a. V texte à l'appendice *Culto*.

[3] Tandis que l'espagnol emploie le mot *culto* (subst. ou adj.) aussi bien dans le sens favorable que dans le sens défavorable, le francais a créé le mot *cultiste* pour désigner exclusivement le style affecté de la nouvelle école ou l'écrivain qui se rattache à celle-ci. A l'apogée du mouvement apparait le mot *culterano* qui a toujours la signification de *cultiste*, tandis que culto continue à se prendre dans les deux acceptions.

[4] *Lecciones solemnes a las obras de don Lvis de Gongora y Argote, Pindaro Andalvz, principe de los Poetas liricos de España.* Escrivialas don Joseph Pellicer de Salas y Tova ... MDCXXX Madrid, en la imprenta del Reino ..., col. 9. V. texte à l'appendice *Culto*.

Don Juan de Jauregui qui croit posséder seul le secret de cette culture oppose ses procédés à ceux de Gongora et de son école dont il déplore, dans son *Discours Poëtique*,[1] l'influence déplorable: „celle qui en souffre la première est notre langue. Il est certain que son champ fertile peut encore se *cultiver* aujourd'hui et produire de nouvelles fleurs, de nouveaux mots et des expressions inconnues jusqu'à présent; mais les poètes dont il s'agit ne cultivent pas avec habileté notre langue, mais ils déchirent violemment le terrain, y font pousser de mauvaises herbes, épineuses et sauvages arrivant ainsi à étouffer le grain, non à produire des fleurs tendres et suaves."

Ce jugement trop sévère, parce qu'il fait abstraction de qualités réellement notoires, s'appuye néannoins sur une base solide; les cultistes n'avaient pas fait seulement pousser des ronces, ils avaient rendu plus touffue la végétation de la langue castillane, donné un plus vif éclat aux carnations des corolles; mais ils avaient également créé des jardins chinois aux arbres contournés, aux monstres informes, aux massifs enchevêtrés fuyant l'espace, la lumière et l'azur.

Aussi la critique retourna-t-elle contre les nouveaux venus le nom dont ils se glorifiaient, le transformant en un terme d'opprobre et de mépris. C'est ce qu'exprime énergiquement Jauregui dans le même ouvrage: „Je vois bren que la foule aveugle se met aujourd'hui à appeler *cultistes* (cultos) les vers les plus âpres et les moins clairs; tant la rudesse est puissante en leur langue. Ils interprêtent bien le mot *culture*! Quel sera, dites moi, le terrain le mieux cultivé: celui d'un jardin bien disposé où se distribuent avec art les fleurs et les plantes, laissant libre espace aux regards et au plaisir de le contempler, ou bien un bocage rustique, embrouillé, où les arbres confondus interdisent l'accès de leurs massifs sauvages?"[2]

Le licencié Juan de Robles, dans son *Culto Sevillano* fait un éloquent plaidoyé en faveur de la véritable culture, de l'étude raisonnée des sciences et des arts, et de tout ce qui peut élargir les connaissances humaines; puis tournant un regard moqueur vers les écrivains affectés qui se croient seuls à la détenir, il leur décoche ce trait acéré: „Voilà ce que fut la culture pendant l'époque qui sépare ces siècles antiques du nôtre qui, entre autres nouveautés, a connu celle de voir se grouper des personnes portant le nom de cultistes (cultos), sans que j'aie pu vérifier l'origine de ce fait, ni savoir quel fut le fondateur de la congrégation, ni les conditions requises pour y être admis; car mon éloignement et

---

[1] *Discurso Poetico de* Don Juan de Jauregui . . . En Madrid por Juan Gonzalez, Año MDCXXIIII. Je cite cet ouvrage très rare d'après l'édition qu'en fit Don José Jordan de Urries y Azara dans son ouvrage: *Biografía y Estudio Crítico de Jáuregui*, Madrid, 1899. — Le texte se trouve à la p. 245 de cette édition. V ap. *Culto*.

[2] *Discurso Poetico* p. 249. V. ap. *Culto*.

mon peu de communication avec le monde m'en empêche comme de bien d'autres choses.

Pourtant, cette ignorance ne doit point retomber sur moi seul, mais aussi sur eux; j'ai demandé à quelques uns s'ils étaient cultistes, et quoique d'autres personnes m'eussent affirmé qu'ils l'étaient, ils jurent que non en des dénégations plus répétées que s'ils étaient questionnés par la servante de Cayphe".[1]

Les audaces des novateurs, leur mépris de toute tradition, et surtout, l'obscurité profonde de leurs écrits fit que le mot „*culto*" ne tarda pas a désigner toute espèce d'affectation et d'extravagance; il devint synonyme *d'obscuro*, et les satiriques le firent rimer avec *occulto*.

Après une amusante parodie du style gongorique, où le satirique accumule ses vers bruyants, latinisants, enflés jusqu'au paroxysme, et vides de sens, Jauregui termine une grandiloquente canzone par cet envoi piquant:

Canzone! A celui qu'indignerait
ta voix hautaine, tes syllabes terribles,
dis-lui de ne point sophistiquer;
il ne te manquera pas de gens qui te l'apprennent.
Il suffit que tu me comprennes,
et que le langage cultiste,
beaucoup de gens ne le puissent distinguer de l'occulte.[2]

Quevedo, le savant polygraphe, le poète subtil, le polémiste ingénieux et redoutable après avoir plaisamment donné à son lecteur une „recette" pratique pour écrire dans le style à la mode, termine sa *Boussole du Cultiste* par cette promesse au lecteur soumis: „Tu seras *cultiste*, et ce que tu écriras sera *occulte*".[3]

---

[1] *Primera parte del Culto Sevillano* ... por el licenciado Juan de Robles ... (Ecrit avant 1612, retouché et terminé en 1631, comme il résulte des approbations jointes au manuscrit, et publié seulement en 1883, à Séville par la *Sociedad de Bibliófilos Andaluces*) p. 36, V. ap. *Culto*.

[2] *Rimas de* don Ivan de Iavregvi con privilegio. En Sevilla, por Francisco de Lyra Varreto. Año M.DC.XVIII, p. 213—215: *Al Vngaro Tiburcio, en la opression de Esmirna*. Cette poésie satirique est reproduite également dans la *Biblioteca de Autores Españoles* T. XLII, p. 120:

Cancion, al que indignare
Tu voz altiva y sílabas tremendas,
Díle que en silogismos no repare
Que no te faltará de quien lo aprendas.
Basta que tú me entiendas,
Y que el lenguaje culto
Muchos no le distinguen del oculto.

[3] Serás culto, y lo que escribieres oculto (*Aguja de Navegar Cultos*: con la receta para hacer Soledades en un dia: y es probada. Con la roperia de viejo de anocheceres y amaneceres y la plateria de las facciones para remendar romances desarrapados.) publiée en 1631, v. texte reproduit dans l'édit. de Fernandez Guerra. T. I, p. 483[2].

Dans un de ses contes les plus profonds et les plus originaux, *L'Heure de Tous et la Fortune Raisonnable* le même écrivain trouve des traits vraiment humoristiques pour dépeindre l'obscurité de la poésie nouvelle: „Un poète lisait dans un cercle une poésie très *cultivée* . . . et à l'obscurité de l'œuvre . . . on vit arriver hiboux et chauves-souris, tandis que les auditeurs, allumant lanternes et bougies, écoutaient à la ronde la muse qu'ils appellent | *L'ennemie du jour* | qui déploie son *noir* manteau | [1]."

Don Francisco de Rojas Zorrilla, dramaturge habile et souvent cultiste inconscient met dans la bouche d'un de ses personnages, dans sa comédie *Pas d'Amitié sans Honneur*, la description d'une nuit ténébreuse et impénétrable: „Le ciel a l'aspect d'un *Gongora* | plus *obscur* que son livre[2]."

Et Lope de Vega, dans l'une de ses préfaces, constate l'existence de deux écoles poétiques, celle des poètes aisés, clairs et naturels et celle des obscurs ou cultistes: „Ils se sont divisés en factions comme les guelfes et les gibelins, car les uns s'appellent *Cultistes*, du mot *culto*, et les autres, *clairs et aisés*.[3]"

Ce sens du mot „cultiste" pour désigner la nouvelle école ne se généralisa pas dès la naissance de celle-ci. On parla longtemps du „*style nouveau*", des „*poètes nouveaux*", auxquels on donna même pendant quelque temps, par une confusion singulière, le nom de *critiques*.

Le mot abstrait de *cultisme* (en Espagnol: *culteranismo*) ne se trouve qu'à l'apogée du mouvement. On le rencontre pour la première fois, semble-t-il, dans l'Epitre de Lope de Vega à Herrera Maldonado écrite entre 1622 et 1623 et publiée en 1624 dans la *Circe*[4], où, faisant allusion à ses polémiques sur la poésie nouvelle,

---

[1] *La Hora de Todos y la Fortuna con Seso*, éd. citée, p. 387 col I: Estaba un poeta en un corrilo leyendo una cancion cultisima . . . y á la obscuridad de la obra . . . acudieron lechizos y murcielagos, y los oyentes, encendiendo lanternas y candelillas, oian de ronda á la musa, á quien llaman: „La *enemiga del dia* | que el *negro* manto descoge." Il faut remarquer que Quevedo emprunte ces deux derniers vers à un romance célèbre du temps.

[2] Don Francisco de Rojas Zorrilla, dans sa comédie: *Sin Honra, no hay Amistad*, Jornada III, esc. I (Sabañon): „Esta hecho un Góngora el cielo, | mas obscuro que su libro"

[3] *La Pobreza Estimada* Comedia de Lope de Vega Carpio, dedicace à don Fr° de Borja: „ . . . se dividieron en bandos como los Guelfos y los Gebelinos, pues á los unos llaman *culteranos*, deste nombre *culto*, y à los otros *llanos*, eco de castellanos, cuya llaneza verdadera imitan". Ce jeux de mots. populaire alors, et que reproduit Lope, est intraduisible: *llano* signifie uni, aisé, clair. Je le traduis par *clair et aisé*. Or, *llano* est précisément la fin (eco) du mot *castellano*, castillan. Les partisans du style simple et pur de castille ont donc dans leur nom même la qualification de leurs aspirations, ce qui les oppose encore aux cultos qu'ils disent au contraire âpres et abrupts.

[4] *La Circe con otras Rimas y Prosas, al Exmo Señor D. Gaspar de Guzmā Conde de Oliuares.* De Lope de Vega Carpio. En casa de la biuda de Alonso Martin a costa de Alonso perez, 1624, fos 169a—176a.

Cette épitre dont la date se fixe aisément par les allusions au fils et à la fille de Lope, est reproduite dans la B. A. E., t. XXXVIII, p. p. 407 à 409. Le passage qui nous occupe se trouve à la page 409[1]:

il dit: „Nous fûmes accusés de barbarisme par une engeance vulgaire, aveugle et qui profane ce que Paton appela *culteranisme.*"

Cette engeance vulgaire est celle des cultistes. Ce passage, très connu, est cité par tous les critiques qui le prennent comme base pour dire que Paton, le célèbre rhétoricien du début du XVIIe siècle, passe pour avoir inventé le mot de *cultéranisme.* Mais ils n'ont point remarqué que le mot „*profane*" prouve que Paton, dans la pensée de Vega, n'employait point le mot *culteranisme* dans le sens qui nous occupe, mais sans doute, d'accord avec Juan de Robles, dans celui de la plus haute culture de l'esprit humain.

Néanmoins, l'Epitre VII publiée également dans la *Circe*, sous le titre: *A vn Señor destos Reynos*[1] prouve qu'à cette époque, Lope donnait au terme *culteranismo*, le sens que nous prêtons en français à celui de *cultisme.*[2]

Les mots *Gongorisme* (gongorismo), et *gongorisant* (gongorizante), se rencontrent assez rarement au XVIIe Siècle.[3]

Dérivés du nom du cultiste le plus brillant d'Espagne, Gongora, le terme *gongorismo* est généralement pris dans le même sens que *culteranismo*, mais il ne devient d'un usage fréquent que chez les critiques du XIXe Siècle.

Cependant, beaucoup de ceux-ci le prennent dans un sens plus étroit et l'appliquent seulement au style du chef de l'école et de ses disciples les plus soumis.

Yo la lengua defiendo: que en la mia
Pretento que el poeta se levante,
No que escriba poemas de ataujia.
Con la sentencia quiero que me espante,
De dulce verso y locucion vestida,
Que no con la tiniebla extravagante.
Finalmente, despues de defendida
Esta nueva opinion, dice lo mismo,
Sin que otra cosa la verdad le pida.
Alli nos acusó de barbarismo
Gente ciega, vulgar, y que profana
Lo que llamó Paton culteranismo.

[1] Fos 190a—194b. Cette épitre n'est pas reproduite dans la collection de Rivadeneyra. Voici, d'après l'édition originale, le passage d'où ressort le sens donné par Lope de Vega au mot *culteranismo*; après avoir regretté le fard dont se maquillent les auteurs du jour, il conclut comme suit, fos 94b: „. . . cosa que ha destruydo gran parte de los ingenios de España, con tan lastimoso exemplo, que Poeta insigne que escriviendo en sus fuerças naturales, y lengua propia, nacido en ciudad que por los leyes de la Patria es Iuez arbitro, entre las porfias de la propiedad de las dicciones y vocablos, fué leydo cõ general aplauso, y despues que se passò al Culteranismo, lo perdio todo."

[2] *Culteranismo* est le nom du mouvement; *culterano*, est substantif ou adjectif et synonyme de *culto* dans son sens défavorable. Du même radical on a tiré *cultoso*, *culteria* etc. Des renseignements plus précis sur les circonstances dans lesquels fut écrite cette lettre et sur sa date approximative se trouveront dans la Partie I, au chap. des polémiques de Lope.

[3] Dans une lettre de Lope de Vega au duc de Sessa publiée par La Barrera, *Nueva Biographia de Lope de Vega*, Madrid, 1890, p. 281, le grand dramaturge parle du *lenguaje de los gongoriçantes.* Barrera fixe pour cette missive la date de 1617.

Par contre, dans la critique esthétique, le mot *Gongorisme* acquiert une signification très générale et en vient à désigner toute espèce de style éminemment maniéré et obscur, quelles que soient la langue ou l'époque où il se rencontre.

Quant aux mots *conceptisme* et *conceptiste*, ils semblent de création récente; le siècle des Philippe parle souvent de *conceptos*, dans le sens de *pensée*, quelque fois dans celui de pensée fine, mais il ne songea point à créer une école dont eussent fait partie tous les écrivains du temps.

En dépit de l'origine différente des deux mouvements, l'appellation de *conceptiste* n'a donc rien d'absolu et ne doit pas être prise, au XVIIe Siècle, dans un sens diamétralement opposé à celle de *cultiste* mais doit indiquer la prédominance chez l'auteur, de la recherche des pensées fines, tandis que l'épithète de *cultiste* marque la prédominance du style cultivé ou de l'érudition pédantesque sans exclure la présence de particularités conceptistes.

Gracian qui s'attacha avec tant d'insistance à l'étude des concepts fut souvent rattaché à l'école cultiste[1] parce qu'il cultiva systématiquement les fleurs de l'expression comme d'autres l'avaient fait pour celles du vocabulaire et de la syntaxe.

Le mot *cultisme* s'emploie donc dans ce triple sens, et l'étude de ce mouvement comprendra la partie du conceptisme qu'il s'assimila; mais ce n'est point, là l'histoire du conceptisme tout entier, ni de l'essence de ce dernier. Une recherche de ce genre s'étendrait sur un espace beaucoup plus étendu, dans les régions les plus subtiles de la philosophie et de la logique.

Tel n'est point le but du présent ouvrage.

---

[1] Cf. plus haut, pp. 6—7.

PREMIÈRE PARTIE.

LES ORIGINES ET L'ÉVOLUTION DU CULTISME.

Chapitre I.

Le Fond Autochtone.

L'Emphase et le Sublime.

Le climat; la race et son expansion en Italie; le caractère et les tendances de l'ancienne Espagne: emphase, sublimité, idéalisme, mysticisme.

Les solutions les plus diverses ont été proposées pour résoudre l'épineuse question des origines du cultisme.

Certains critiques, particulièrement les Italiens, ont cru distinguer chez les Espagnols une tendance ininterrompue à l'enflure et prétendent que le climat les pousse à l'abus des hyperboles et des métaphores affectées.

Ils ont accusé l'Espagne d'avoir introduit en Italie le style brillant et ampoulé,[1] précipitant la décadence de ce pays, comme l'avaient fait, selon eux, Sénèque, Martial et Lucain, pour la littérature latine[2].

Beaucoup d'Espagnols, au contraire, attribuent à l'influence italienne le développement du phénomène,[3] tandis que d'autres

---

[1] Dèja vers la fin du XVIII[e] siècle, il s'éleva, en Italie, une polémique entre les savants de ce pays et les Jésuites espagnols exilés, les deux nations s'accusant réciproquement d'avoir corrompu la littérature de l'autre. Citons, du côté de l'Italie les ouvrages suivants, dont les 2 premiers provoquèrent la polémique: Bettinelli: *Risorgimento d'Italia* (1773). — Tiraboschi: *Storia della Letteratura Italiana* (1772—83). — Tiraboschi: (*Lettera dell'abate Girolamo*) al Sign. AB. N. N. *intorno al Saggio storico apologetico della lett. spagnuola dell' ab. Saverio Lampillas* (1778).

[2] Amador de los Rios (*Historia crítica de la Literatura Española*, Madrid, 1861, (I, p. 140—146), cherche lui aussi à établir la continuité des caractères du génie espagnol, depuis Lucain jusqu'à Gongora.

[3] Notamment dans la polémique dont nous venons de parler. Citons, du côté de l'Espagne, contre l'Italie: *Le Saggio Storico de* Lampillas (6 *tomes in* 8º). Traduit en Espagnol sous le titre: *Ensayo Hist. apologético de la litteratura Española, contra las opiniones preocupadas de algunos escritores*

s'ingénient à trouver, soit en dehors de la péninsule ibérique, soit à l'intérieur, l'*„inventeur“* du *cultisme* ou le premier des Gongoristes[1] Enfin, quelques uns allèguent l'influence directe des auteurs

modernos Italianos, Disertaciones del abate don Xavier Lampillas Madrid, 1789. — *Riposta del sign. Abate* D. Saverio Lampillas *alle accuse compilate dal sign. Abate Girolamo Tiraboschi nella sua Lettera al signor Abate NN.*, Genova, 1778. — *Riposta dell' Abate* Saverio Lampillas *alla Lettera scrittagli dall' abbate Saverio Bettinelli sopra il Tomo I della Parte II del Saggio etc.* Genova, 1780, publiée à part, après insertion dans le *Giornale de Modena.* Je n'ai point vu ce dernier. — *Carta del abate* D. Juan Andres ... *sobre una pretendida causa de la corrupcion del gusto italiano en el Siglo XVII* Madrid, 1780. — Le grand ouvrage de Lampillas, en dépit de ses erreurs, est un panégyrique intéressant de la culture espagnole; mais en vérité, il ne contient rien qui puisse éclairer vraiment l'origine du cultisme. Quant aux lettres polémiques échangées entre Tiraboschi, Lampillas, et Bettinelli, elles ne s'élèvent pas au dessus de mesquines discussions personnelles. — Luzan dans sa *Poética*, I, 30, croit que l'infection vint d'Italie et fut amenée en Espagne par la prose hautement affectée de Vergilio Malvezzi. — Plus récemment, Don Aureliano Fernandez Guerra y Orbe, dans son *Discurso preliminar* mis en tête des œuvres de Quevedo, publié au T 48 *de la Biblioteca de Autores Españoles*, pense que les semences éparses du mal ne germèrent qu'après le triomphe de Marino en Italie (p. XXI). — Don Manuel Cañete *dans ses Observaciones acerca de Góngora y del Culteranismo en España,* se montre plus éclectique: il donne pour origine du mal la décadence de l'Espagne, mais considère l'influence de l'Italie et de Marino comme prépondérante. Il établit cependant un parallèle entre Gongora et les poètes du temps de Jean II, et conclut que le poète qui donna son nom au gongorisme, ne fit qu'en réunir les semences éparses. Ce discours devenu très rare, fut publié en 1855 à Séville dans la *Revista de Ciencias, Literatura, y Artes*, T. I, pp. 317—342. Après l'avoir longtemps cherché vainement, j'ai pu enfin le trouver à la Bibliothèque de la Sorbonne, grâce à l'obligeance de M. A. Morel Fatio. — Antonio Belloni dans son excellent ouvrage: *Il Seicento*, Milano, s. a. (Publié dans la *Storia Letteraria d'Italia*, *scritta da una Società di Proffessori.*), consacre son chapitre XII à l'étude des origines du *Secentismo*, qui fut en Italie le pendant du *Cultisme* en Espagne, de la *Préciocité* en France et de l'*Enfuisme* en Angleterre. Ses conclusions ne sont point de grande utilité pour nous, eu égard aux différences notables qui séparent le *Secentismo* du *culteranismo.* Cependant, après avoir cité les arguments de d'Ancona, qui croit le mouvement originaire d'Espagne, et ceux de d'Ovidio (dans son écrit: *Secentismo Spañolismo?*) qui soutient avec une réserve prudente que l'épidémie secentiste est d'origine espagnole, Belloni établit que l'Italie se montra toujours plutôt revêche à la littérature castillane qui se mit au contraire à l'école de l'Italie et de Pétrarque. Tout en admettant que la prépondérance politique de l'Espagne put exercer quelqu'influence sur le *Secentismo*, il lui donne plutôt pour origine le désir de la nouveauté qui produisit une réaction contre le pétrarquisme sur un substratum pétrarquiste. Il croit également à l'influence de la Pastorale. — Maria Cremonini, dans les quelques pages assez diffuses de son: *Il Secentismo e le cause que lo determinarono*, Bologna 1902, voit les causes du Secentismo, moins dans l'influence espagnole que dans „l'esaurimento della letteratura“.

[1] Don Jose Manuel Quintana, dans son *Introduccion Hist. á una Col. de Poesías Castel. dj. citée*, Art. III et V, reconnaît que Herrera usa souvent d'un style affecté et obscur, mais il rend Gongora entièrement responsable de l'introduction du „mauvais goût“: il l'appelle *„père et fondateur de la secte appelée des cultistes“* et dit qu'il *„se mit à inventer un nouveau dialecte“*. — Ticknor (*Hist. de la lit. Esp. dj. cité*, T. III, pp. 58—59) semble incliner vers l'influence italienne; il ajoute que le poète qui a introduit le

latins d'Espagne, en vogue à cette époque,[1] ou les théories des savants, admirateurs aveugles du latin classique.[2]

Quoiqu'on puisse y glaner plus d'une observation judicieuse, la plupart de ces opinions, dictées par un amour excessif du pays natal, ou hâtivement avancées à l'occasion de recherches touchant d'autres questions, me paraissent trop exclusives et superficielles. Je dois cependant rendre hommage à quelques-uns de mes prédécesseurs et particulièrement au savant biographe de Quevedo, M. Ernest Mérimée qui, dans une œuvre où il ne parlait du cultisme qu'accidentellement, a su indiquer une partie importante des sources sur lesquelles on avait le moins insisté jusqu'alors.

La vérité est plus complexe qu'on ne l'a cru généralement; il ne faut pas la chercher dans un fait isolé, mais dans toute l'histoire de la culture espagnole; dans sa civilisation et sa religion; dans les grands courants philosophiques ou artistiques qui entraînèrent sa pensée et surtout, dans le fleuve impétueux et irrésistible de la Renaissance.

Faire un tableau complet des origines du cultisme exigerait donc un exposé encyclopédique en disproportion avec notre sujet.

---

style cultiste dans la littérature espagnole est Gongora. — Fernandez-Guerra, dans son *Discurso* précité, dit que Gongora attacha son nom au cultisme espagnol (p. XXI). Cependant, à un autre endroit (*Vida de D. Fr. de Quevedo-Villegas*, tome XXIII de la même *Biblioteca de A. E.*), il fait de Carrillo le premier auteur qui ait introduit le cultisme en Espagne. — Adolfo de Castro, dans ses *Observaciones Sobre la Poesia Española*, publiées en tête du T. II de l'édition des Poètes lyriques du XVI[e] et XVII[e] siècle (T 42 de la *Biblioteca* précitée), p. V et suiv., réfute rapidement les opinions attribuant l'„*invention*" du cultisme à d'autres auteurs qu'à Carrillo: soit à Paravicino, à Don Diego de Saavedra Fajardo, à Juan de Jauregui, à Mariana et à Cervantes, opinions qui ne méritent pas la faveur d'une discussion, si l'on excepte le cas de Paravicino qui nécessitait une dissertation plus serrée. Il s'étend alors sur la question de l'attribution à Carrillo de la mise à la mode du style cultiste, et établit que ce genre d'affectation est déjà sensible dans les *Flores de Poetas Ilustres de España*, publiéés par P. Espinosa en 1605, et préparées pour l'impression en 1603. Passant à Gongora, il en fait le chef de l'école cultiste. Il considère que celui-ci a voulu donner à l'Espagne un langage poétique, et qu'à cet effet, il a exagéré les quelques erreurs de Garcilaso, et surtout celles, plus nombreuses, du grand Herrera, qu'il imiterait beaucoup.

[1] L'influence *directe* des auteurs latins d'Espagne a été rarement alléguée comme cause déterminante du mouvement, mais plutôt comme un facteur commençant à agir au cours de son évolution. C'est ainsi que Don José Jordan de Urries y Azara, dans sa *Biografia y Estudio Crítico de Jáuregui*, Madrid 1899, p. 91 sqs., cherche a établir que la conversion tardive et inconsciente de Jauregui au style nouveau est due à l'influence de Lucain dont il traduisit la Pharsale.

[2] E. Mérimée, dans son *Essai sur la Vie et les Œuvres de Quevedo*, Dj. cité, Ch. V., dit que Gongora et les cultistes firent passer dans leurs écrits les théories des savants, admirateurs aveugles du latin. Il indique aussi, très judicieusement, l'influence exercée sous le rapport du style, par les traités de rhétorique qui accordaient aux tropes une importance excessive. Ce chapitre de Mérimée est incontestablement ce que nous possédons de plus documenté sur cette question.

Aussi me contenterai-je, pour les époques antérieures à la période d'efflorescence, de faire un choix des contingences qui me semblent avoir exercé une influence décisive sur le développement du mouvement.

Je ne m'attacherai pas à réfuter ni à confirmer les assertions si contradictoires de chacun des critiques individuellement. En se reportant aux notes qui précèdent, le lecteur distinguera aisément les opinions que je combats et les solutions nouvelles que je propose.

Invoquer le climat „*de l'Espagne*" comme cause du cultisme est une fantaisie dénuée de tout fondement.

On peut y répondre qu'une telle assertion semble faire abstraction complète de la réalité et que les conditions climatériques sont essentiellement différentes suivant l'altitude et l'orientation des diverses régions de la péninsule.

Au Nord, le Pays Basque et les Asturies jouissent d'un climat doux et humide. Des montagnes verdoyantes y enchevêtrent les courbes molles de leurs crêtes sinueuses émergeant des brumes légères et bleutées des vallons capricieux, tandis que sur la côte cantabrienne, la mer, souvent houleuse, envahie de nuées opaques et menaçantes, vient briser avec rage, sur les falaises grises, ses vagues noires brodées d'écume blanche.

Les sierras d'Aragon et de Castille présentent en été l'aspect d'un désert brûlé, entrecoupé de vignobles et de semailles roussies sous le rayonnement impitoyable du soleil.

Mais pendant les hivers longs et rigoureux, le froid est intense sur les cimes élevées; une neige abondante vient égayer les teintes sombres des montagnes, nues comme des caillous, élevant au dessus des terres arides des despoblados la ligne monotone des sommets.

Les côtes méditerranéennes ignorent la rudesse des frimas. La puissance du soleil y est tempérée par le voisinage de la mer, de cette mer riante et bleue, d'un bleu sombre et transparent dont les vagues nonchalantes, dentelées d'écume d'argent, viennent échouer comme une caresse au fond des anses capricieuses. Par les matins de rosée, les plaines s'éveillent toutes blanches de fleurs d'oranger, comme une fiancée couronnée de fleurs capiteuses.

Grenadiers et aloès servent de clôture aux champs de maïs ou de canne à sucre, et luxuriante est la végétation des palmiers comme en cette Andalousie torride, striée en tous sens par de longues chaînes de montagnes grises, d'un gris de fer passant des colorations les plus ternes aux tonalités les plus cendrées et les plus lumineuses.

Les cimes arides, découpées comme des scies aux dents émoussées, se dressent dans l'azur immobile sous le rayonnement calme du soleil. Des massifs d'oliviers colorent d'un vert poussiéreux l'immensité des plaines, tandis que les vignes envahissent les premières ondulations des sierras.

Le soir, l'air semble s'emplir d'atomes vaporeux; les monts s'éloignent dans la brume transparente; peu à peu, ils s'animent

sous la vibration de l'air; ils apparaissent d'un violet phosphorescent mêlé d'écarlate aux sommets et les crêtes adoucies, noyées en l'ambiance opaline des lointains, se fondent dans le ciel profond, dans l'étincellement magique des roses.

Il ne faut donc point parler du climat d'un pays qui connaît de telles oppositions d'atmosphère, de température et de colorations. Mais il ne me semble point illogique de distinguer les écrivains des contrées du Nord, nés sur les plateaux froids et élevés, de ceux qui ont vu le jour dans la région de Valence ou dans les plaines ensoleillées de la Bétique.

Un examen attentif d'un grand nombre d'auteurs m'a permis de constater que la Castille et l'Aragon ont produit le plus souvent des génies à tendances scolastiques et métaphysiques, d'une rare subtilité d'esprit et remarquablement aptes à donner une tournure originale aux lieux communs les plus vieillis.

Les Andalous, au contraire, ont fait preuve de subtilité dans la création audacieuse des métaphores, d'imagination dans l'éclat de leurs peintures, et de fantaisie dans l'harmonieuse richesse du de vocabulaire.

Est-il singulier que dans une contrée aux horizons lointains, aux détails rares, aux étendues monochromes, l'esprit se soit replié sur lui-même en des analyses sans fin, tandis que la magie étincelante des crépuscules empourprés, les fouillis de fruits d'or inondés de lumière, la végétation touffue des palmiers, la richesse et la variété des fleurs, le ciel infiniment pur et le vin capiteux, aient porté les esprits à l'exaltation, à l'hyperbole, à la recherche du brillant, aux tropes bruyants et irrationnels?

Mais les particularités qui différencient ce climat de celui de Naples ne semblent pas suffisantes pour justifier chez les Andalous une tendance à l'enflure plus marquée que chez leurs frères du Napolitain.

Si Tiraboschi et ses disciples n'avaient point confondu, dans leur accusation, les régions les plus opposées de l'Espagne, leurs arguments n'en eussent donc pas été plus probants.

Il n'est pas plus aisé de tirer des conclusions des origines de la race. Dans le mélange complexe de cro-magnons, d'Ibères, de Celtes, de Carthaginois, de Romains, de Juifs, de Goths et d'Arabes dont elle est issue, il suffit de constater que les éléments méridionaux l'emportent de beaucoup sur les septentrionaux, et particulièrement dans le Sud, où les populations sont plus fortement mêlées de sang arabe.

Quoi qu'il en soit, cette race présentait, à côté de notables analogies, des différences sensibles avec celle de l'Italie. Il serait très intéressant de rechercher, en dehors des causes qui les déterminèrent, quelles ont été les particularités du caractère castillan, et s'il est vrai, comme nombre d'Italiens l'ont prétendu, que le gouvernement de l'Espagne ait provoqué la décadence des lettres en Italie.

L'influence politique de l'Espagne en Italie commence après les Vêpres Siciliennes (31. Mars 1282); les révoltés appellent à leur secours Pierre III d'Aragon, qui chasse les Français de l'Ile et s'empare de la couronne. Après une guerre défavorable contre las Aragonais, la maison d'Anjou, qui règne encore à Naples, reconnaît l'indépendance de la Sicile (1302).

La conquête du royaume de Naples par Alphonse V, en 1442, portera son influence dans la péninsule[1]. Les deux Siciles resteront trois siècles sous la domination de princes espagnols.

Vers la même époque, Callisto III (1455—1458) et Alexandre VI (1492—1503), Espagnols tous deux, règnent sur les états pontificaux.

Au XVIe siècle, la même nation s'empare de la plus grande partie de la péninsule italique, et tandis que ses vice-rois règnent à Naples, elle impose ses gouverneurs au Milanais.

La domination espagnole se maintient pendant tout le XVIIe siècle et rétrocède peu-à-peu au XVIIIe jusqu'à son anéantissement total.

Cette situation devait naturellement donner une grande importance à la langue des vainqueurs. Nous sommes bien renseignés sur les progrès de celle-ci, grâce à une intéressante étude de Benedetto Croce à laquelle fait suite un appendice très érudit d'Arturo Farinelli[2].

Dès le XIVe siècle, la langue catalane et plus tard la castillane, se répandent en Sicile puis en Sardaigne, tout en agissant fortement sur les dialectes locaux.

Parlé à la cour de Rome pendant la deuxième moitié du XVe siècle, le castillan était assez répandu à la même époque dans le Sud de l'Italie; au XVIe siècle, il fut de plus en plus connu dans les provinces du Nord et ne tarda pas à devenir très à la mode; on ne l'étudiait pas seulement dans un but pratique: la connaissance de cette langue faisait partie de l'éducation de toute personne distinguée. Sans compter la Sicile, qui donna un certain nombre d'écrivains à la littérature des conquérants, la péninsule italique elle-même produisit plusieurs véritables écrivains en langue castillane. Le XVIe siècle vit apparaître les premières grammaires espagnoles à l'usage des Italiens ainsi que les premiers dictionnaires bilingues. Des livres castillans sortirent des presses toscanes et napolitaines et des œuvres de la valeur de *Guzman d'Alfarache* et de *don Quichotte* eurent les honneurs de la traduction. Certains théâtres représentaient même des œuvres écrites en espagnol intégral ou dans un idiome mélangé, suivant la composition de leur auditoire.

---

[1] Benedetto Croce, *La corte spagnuola di Alfonso d'Aragona a Napoli, memoria letta all'Accademia Pontaniana*, Napoli 1894.

[2] Benedetto Croce, *La lingua spagnuola in Italia*, appunti con un appendice di Arturo Farinelli, Roma, 1895.

Il devait en résulter, naturellement, une intrusion de mots et de tournures hispaniques dans la langue parlée, dans les dialectes surtout, rarement dans la langue écrite; mais cette influence a été surfaite.[1]

Certains usages espagnols devaient aussi pénétrer en Italie; ce sont, d'après Croce, le baise-mains, l'usage du *don* devant les prénoms, la troisième personne de politesse, le titre de *Signore*, de *Signoria*, et les titres et appellations pompeuses en général. Un grand nombre d'Italiens du temps se plaignent amèrement de l'invasion des moeurs espagnoles mais, quoiqu'il semble bien qu'ils aient en partie raison, il n'est pas certain qu'ils aient toujours su distinguer les éléments d'origine étrangère de ceux de création vraiment autochtone.

On accordait aux Espagnols le privilège de la galanterie; ils étaient considérés comme particulièrement compétents dans les questions d'amour et de chevalerie; personne n'était plus capable qu'eux de tourner des compliments amoureux et leurs ennemis se plaisaient à parodier leurs baise-mains, leurs génuflexions ou leurs soupirs profonds; ils reprochaient aux plus pauvres d'entre eux la recherche de la parure et le faste des banquets; leur politesse cérémonieuse, leur pompeuse gravité, faisaient parler de l'enflure, de l'emphase, de l'outrecuidance et de la vantardise castillanes. Le capitan espagnol qui apparaissait sur la scène italienne était souvent taillé sur ce modèle.[2]

Plus tard, lorsque les Italiens envahiront la cour de France, les écrits du temps leur feront, à part l'affectation de gravité et de bravoure, à peu pres les mêmes reproches que ceux dont ils avaient eux-mêmes accablé les Espagnols. Serait-ce parce que tout peuple est tenté de rejeter sur l'étranger la responsabilité des coutumes qu'il déplore; ou bien les Italiens se seraient-ils, entre-temps, complètement hispanisés?

Les Italiens appréciaient peu la culture des vainqueurs, mais ils admiraient leur esprit pénétrant, leur perspicacité et leur subtilité.

Si l'on jette un coup d'œil sur les œuvres espagnoles elles-mêmes, certaines d'entre elles ne pourront que confirmer une partie des accusations des Italiens: paraître, effecter à un degré excessif la richesse et la dignité, sont des tendances dont se raillent souvent les humoristes espagnols. Citons, entre mille, un exemple typique et réjouissant, celui du maître de Lazarille de Tormes, cet écuyer famélique qui se curait énergiquement les dents sur le pas de sa porte pour faire croire aux passants qu'il avait mangé! Les

---

[1] Pour ce qui concerne la langue, les grammaire, traductions, Italiens écrivant Espagnol etc., V. Croce: *Lingua sp.* pp. 6—8, 52—61, 32 sq., 38—41, 19—20, et id. Farinelli p. 70, 75—76, 79—83 pour les traductions: V. aussi: Carta del Abate D. Juan Andres dj. cit., Chap. 16, p. 48. Malgré leur intérêt, les notices d'Andres doivent se consulter avec prudence.

[2] V. Croce, *Ricerche Ispano-Italiane*, Napoli, 1898, p. 8—27, et du même, *La lingua sp.*, p. 43—52, App. de Farinelli p. 85.

romans, les comédies, les poésies légères, abondent en traits de ce genre.

Le théâtre du XVIIᵉ siècle reproduit des usages d'un cérémonial incroyable et d'une galanterie qui n'est pas loin du ridicule. La date avancée de ces œuvres et le fait qu'elles sont écrites à une époque de littérature factice et de style hyperbolique en font, il est vrai, des documents dont on doit se servir avec une extrême prudence.

S'il y avait, toutefois, quelque bizarrerie dans le caractère espagnol, ses censeurs anciens n'ont pas compris tout ce que cette grandiloquence cachait d'exaltation et d'enthousiasme réels, d'idéal, de grandeur et souvent, de force et de sublimité.

Il est certain que le caractère espagnol a été porté de tout temps à l'emphase et que celle-ci se manifesta continuellement dans la littérature.

Déjà sous la domination romaine, les Sénèque et Lucain se distinguent par la pompe oratoire de leur style. Il serait injuste de reprocher comme on le fit souvent aux écrivains ibères d'avoir corrompu le parler latin et d'être seuls responsables de la vogue du style maniéré: ils se présentent sur la scène à une époque où la langue a évolué spontanément sur le sol même où elle est née, à une époque de décadence où tous les écrivains, tant Italiens que provinciaux, pêchent par une culture excessive de la forme au détriment de l'idée; ils passent enfin la plus grande partie de leur vie dans cette Rome où les écoles d'éloquence ne tarderont pas à substituer la seule rhétorique à ce qui subsistait encore d'inspiration sincère.

Mais en dépit de toutes ces restrictions, il est curieux de constater la correspondence étroite du génie des Sénèque et de Lucain avec les tendances qui furent jusqu'aujour'hui caractéristiques de la littérature espagnole et particulièrement de Cordoue, où tous trois étaient nés: l'expression sentencieuse des pensées et surtout un accent oratoire visant au grandiose par la gravité de la phrase et l'originalité audacieuse de la langue.

Il est curieux encore de constater que Martial qui naquit et mourut à Bilbilis, dans la province qui sera plus tard l'Aragon, se distingue par la légèreté gracieuse et la subtilité de ses vers pleins d'argutie, manière qui deviendra, dès le XIVᵉ siècle, et sous l'influence provençale, particulière aux écrivains d'Aragon et de Catalogne.[1]

Les premiers monuments de la poésie castillane présenteront encore, on dépit de la différence des temps et de la culture, des

---

[1] Amador de los Rios, Hist. Crit. dj. citée, T. I, p. 140—146, cherche à établir, comme nous l'avons dit, la continuité de caractère du génie espagnol depuis Lucain jusqu'a Gongora, mais il ne fait pas de distinction suffisante entre les différentes régions de l'Espagne, pas plus qu'entre les époques et les civilations diverses.

analogies notables avec les productions de l'époque romaine; il n'y a rien de maniéré dans le poème du Cid dont la simplicité pourrait être difficilment surpassée; mais il règne dans ces vers rudes et quelque peu sauvages, une puissance, une grandeur, une dignité héroïque qui, transportées en un milieu moins primitif, auraient passé aisément à l'emphase.

La sonorité même de la langue y possède un éclat solennel et oratoire qui ne se perdra jamais et qui fera dire, prétend-on, à Charles V, que l'Italien convient pour parler aux dames et l'Espagnol pour parler à Dieu. Authentique ou non, ce jugement ne manque pas de justesse; la même opposition se fait sentir dans la littérature des deux peuples, et l'élévation de la poésie castillane, sa sévérité de tenue, jusque dans ses œuvres les plus recherchées, font un contraste bien sensible avec la noblesse harmonieuse et légère de la muse toscane.

Les longues guerres contre les Maures ne contribuèrent pas peu à développer dans les âmes une fierté altière unie à des sentiments hautement chevaleresques. En dépit des erreurs qui firent éclore le sentiment de l'honneur avec toute sa fougue et sa férocité, on lui doit reconnaître une indéniable noblesse.

Quel peuple ressentit plus impétueusement, plus tumultueusement les atteintes à la dignité et lequel fut capable de les exprimer avec une hauteur plus grande que celle du Romancero du Cid? Dans ces sombres et grandioses romances de don Diego et de Rodrigue, sommes nous très loin de l'emphase?

La même fierté, la même conscience de la valeur personnelle se retrouve dans les lois d'Aragon et dans les coutumes de cette Castille où les grands restent couverts devant le roi.

Faut-il rappeler la solennité de la vie à la cour d'Espagne dont les usages nous sembleraient sans doute moins puérils si nous en connaissions davantage les origines?

Celles-ci doivent se rechercher dans la situation toute spéciale de la péninsule et dans les civilisations qui s'y succédèrent; mais on peut affirmer qu'un élément essentiellement autochtone imprima aux mœurs un cachet tout particulier: un idéalisme excessif dont la signification incomprise ridiculisera la nation aux yeux des étrangers; de là, cette intensité farouche du sentiment de l'honneur; de là le caractère chevaleresque des Espagnols dont l'histoire nous donne de si admirables exemples et dont le don Quichottisme fut le risible et touchant aboutissement.

Chez un peuple doué d'une telle mentalité, la religion devait être poussée à un point dont le fanatisme n'exclut pas la profondeur. La religion ne sera point chez lui riante comme chez l'Italien; elle sera sombre et le sentiment de la mort, mêlé à des réminiscences du fatalisme oriental, trouvera pour s'épancher des mots d'une intensité douloureuse qui savent atteindre les régions les plus sensibles et les plus mystérieuses de la conscience.

Le mysticisme atteint son apogée au XVI[e] siècle, grâce aux

grands ascétiques Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, fray Luis de Leon et fray Luis de Granada. La pureté de leur langue et de leur style les place au premier rang des écrivains nationaux. Et comme l'ardeur de leur foi cherche à s'élever loin de cette terre qu'ils méprisent, vers les hauteurs célestes où vit leur âme! L'élévation de leurs pensées, l'exaltation supraterrestre de leur cœur, la gravité solennelle de leur langue ne sont pas loin non plus de l'emphase, et lorsque le genre tombera en décadence, à la fin du XVIe siècle, l'enflure la plus déplorable succédera aux grands élans des œuvres d'antan.

La connaissance de la bible favorise l'emploi des métaphores orientales chez les écrivains religieux qui en tirent des effets heureux ou absurdes, suivant la nature de leur talent.

Par la paraphrase fréquente du cantique des cantiques, on s'habitua aux contemplations extatiques, grandioses chez les maîtres par l'ampleur de la vision, mesquines et obscures chez les esprits de faibles dimensions. Le même caractère se retrouve dans les *autos sacramentales*, ainsi que dans le *Cancionero sagrado*, qui contient foule de compositions d'une fraîcheur exquise, mais dont le symbolisme et les allégories se complaisent souvent dans des arguties faisant prévoir le caractère étroit et ridiculement conceptiste de la littérature religieuse du XVIIe siècle.

Cette subtilité qui vient de l'esprit ne doit pas être confondue avec l'emphase provenant de l'exaltation sincère ou artificielle du cœur; et l'emphase elle-même, lorsqu'elle touche au sublime, ne doit pas être confondue avec cette enflure qui marque un degré nouveau vers la décadence, là où l'ampleur de la forme n'est plus qu'un manteau prestigieux drapé sur un fantôme.

Il est incontestable que l'esprit espagnol se montra particulièrement apte, surtout dans les contrées du Nord, à saisir avec une aisance extrême les finesses les plus compliquées de la pensée et du langage au point d'en faire un jeu et d'y trouver un puéril plaisir; cette faculté ne paraît pas cependant avoir été un apanage exclusif de la race, et l'impulsion, en ce cas, est venue du dehors; si nous pouvons considérer l'emphase et la soif du grandiose comme caractéristiques du génie espagnol, on peut seulement affirmer que la subtilité, venue de l'extérieur, y trouva un très favorable terrain de germination.

Chapitre II.

Les Influences Etrangères.

La Subtilité.

Les influences arabe et provenço-catalane. Première Renaissance Italo-latine; éléments provençaux et conceptistes chez Pétrarque. Conceptisme italien au XVe siècle. Deuxième Renaissance Italo-latine; influence du pétraquisme. L'Espagne a-t-elle corrompu le style italien? La théorie du concept en Italie. Le lullisme, la philosophie de la Renaissance et le néo-platonisme.

La recherche du sublime dégénérant en enflure à une période de décadence n'est pas une cause suffisante de la formation du cultisme qui contient des éléments constitutifs d'origines très différentes.

Aussi peut-on se demander si les alluvions déposées par les civilisations successives n'ont pas pris plus de part à la formation de la race et de sa psychologie que les éléments de nature purement autochtone.

L'Espagne, héritière comme les autres provinces de l'empire de la civilisation romaine, subit, au moment des invasions germaniques, le sort de la Gaule et de l'Italie. La culture romaine, profondément modifiée par le christianisme, se prolonge, affaiblie, sous la domination des Goths, jusqu'à ce que, par la conquête, la pensée arabe y vienne enter sa greffe luxuriante.

Cette dernière influence a souvent été surfaite. Indépendemment du mélange des races, il est incontestable qu'elle colora les mœurs d'une teinte d'orientalisme que la patine du temps n'a pas encore complètement ternie. Par l'éclat de ses arts, de ses sciences et de sa philosophie, la civilisation arabe, dont les fleurs les plus splendides s'épanouirent sur la terre d'Espagne, ne laissa pas de modifier sensiblement la mentalité des vaincus, mais il est impossible de constater son action directe sur le style castillan qui, peu après l'apogée de la culture mauresque, présente les signes de la jeunesse et de la force: une simplicité majestueuse et quelque peu lourde, une pauvreté d'images et une robustesse un peu fruste dont la lyrique française ne l'a pas libérée. Une littérature affinée et proche de la décadence peut bien prêter à une autre qui naît des

sujets d'apologues et des thèmes poétiques, mais elle ne peut suppléer à l'œuvre des siècles dans l'évolution stylistique de la forme.

Les proverbes ingénieux, les nombreuses maximes de sagesse que les Arabes semaient dans leurs contes et leurs apologues étaient en concordance parfaite avec l'esprit sententieux des Ibères dont ils ne purent que favoriser les tendances. Il est égalment vraisemblable que les Maures développèrent chez les Espagnols le goût des énigmes et des jeux de mots qui deviendront un élément important du parler concepto-cultiste.

L'influence provençale se produisit à une époque où la Castille se trouvait plus apte à adopter une forme raffinée, servant à extérioriser les sentiments compliqués d'un amour métaphysique et courtisanesque.

Dès le début du XII[e] siècle, l'analogie remarquable des dialectes limousins avec ceux du Nord de l'Espagne, les liens politiques étroits unissant ces diverses régions et la facilité avec laquelle les troubadours voyageaient au delà des Pyrénées, eurent pour effet de développer en Gallice et en Portugal une littérature tributaire en dialecte local, tandis que la Catalogne et bientôt après, l'Aragon, adoptaient simplement la langue et les thèmes poétiques de la Provence.

Pourtant, quoique les Galliciens aient trouvé de bonne heure des imitateurs aussi distingués qu'Alphonse le Savant et l'infant Manuel, l'influence provençale, venue cette fois par la Catalogne, sous les auspices d'Enrique de Villena, ne devint prépondérante en Castille qu'à la fin du XIV[e] siècle, pour atteindre son apogée au XV[e].

Une poésie courtoise, maniérée et courtisanesque trouva surtout le moyen de se déployer sous le règne de Jean II de Castille, ce lettré ami du faste et des tournois somptueux.

Il n'est pas étonnant que des poètes qui avaient en main le *Donat Provençal* de Hugues Faydit, *l'Art de Trouver* de Raymond Vidal et qui obéissaient aux *Lois d'Amour* du consistoire de la gaie science à Toulouse, aient perdu presque tout caractère national et adopté les tensons, les énigmes, les sirventes, en même temps que la conception de l'amour transi, fortement imprégné déjà d'un néoplatonisme compliqué et subtil. Malgré la supériorité de sa rhytmique, sa souplesse, sa finesse révélatrice d'une culture plus avancée et ses glorieux chef-d'œuvres du XII[e] siècle, la poésie de la Provence, déjà près de son déclin, manque absolument d'énergie et de grandeur à côté de celle de Castille.

C'est sans doute cette vogue nouvelle autant que la légèreté de la cour, qui explique le ton superficiel et peu élevé, les artifices de composition et les arguties qui règnent d'un bout à l'autre du *Cancionero de Baena*, si différent des œuvres sévères des siècles précédents.

C'est que la poésie obéit, au XV[e] siècle, à une impulsion

étrangère: le conceptisme est essentiellement provenco-catalan; mais nous avons dit qu'il trouva un terrain d'éclosion très favorable en Castille, où il se développa follement.

Ce courant semble avoir été un peu moins fort et en tout cas, plus tardif, dans le Sud encore dominé par les Maures, ce qui n'a peut-être d'autres causes que l'éloignement de ces contrées et leur moindre contact avec la Provence; par contre, une fois accepté, le genre s'y maintint plus longtemps et les compositions sur de mode des cancioneros y sont encore fréquentes à la fin du XVI[e] siècle.

Le goût provençal agit si profondément dans les provinces du Nord, il se confondit si intimement avec le génie local, qu'après la fusion de la poésie courtoise avec les genres préexistants, il put paraître caractéristique de la muse nationale.

Quoique très maniérée, cette lyrique est mesquine plutôt que grandiloquente; elle est peu descriptive, pâle de couleurs et de sons et ne fait pressentir en rien la magie éclatante de Gongora. Mais par les nombreux éléments conceptistes qu'elle apporta, j'estime que l'influence provenço-catalane doit être considérée comme un élément important de la formation du cultisme.

La tradition des auteurs latins qui n'a jamais été complètement brisée, n'agit sensiblement à cette époque que sur quelques écrivains. Un petit groupe de poètes suit un courant d'origine italienne; les plus remarquables d'entre eux sont Francisco Imperial, Juan de Villalpando et surtout le marquis de Santillana, qui s'était distingué également par de très gracieuses compositions dans le genre dominant.

Quant au fameux Juan de Mena, né à Cordoue, il tenta de soumettre la prosodie espagnole aux règles italiennes, tout en latinisant fortement le vocabulaire et la syntaxe. Sa langue révolutionnaire aurait pu servir de base au parler cultiste si sa tentative audacieuse et maladroite n'avait échoué presque complètement.

C'est la première poussée de la Renaissance, incapable encore de vaincre en Espagne les préceptes toujours respectés des troubadours.

La puissance de ceux-ci se faisait encore sentir dans la lyrique italienne, fille de la Provençale; on n'ignore pas que l'école Sicilienne adopta la première la mode étrangère et l'on sait que Dante faillit écrire en Limousin sa *Divine Comédie*. Les Italiens firent preuve d'originalité et ne laissèrent point la poésie de leurs maîtres telle qu'ils la trouvèrent, mais ils ne la transformèrent pas tant qu'on ne pût dire à quelle école ils l'avaient apprise.

On le constatera sans peine dans les œuvres de Pétrarque, libres de toute inspiration espagnole et dont la psychologie supérieure, l'accent digne et profond, ne s'affranchissent pas de la conception provençale de l'amour avec tout son cortège de subtilités métaphysiques et de pointes à effets.

La plupart des critiques modernes ont affirmé que l'influence

des œuvres de Pétrarque en langue vulgaire n'était devenne apparente, dans la littérature castillane, que dans la première moitié du XVI[e] siécle. En vérité, l'Italie agit déjà, avant cette époque, et plus qu'on ne l'a cru jusqu'aujourd'hui, sur les belles lettres de la péninsule voisine.

On se demande comment il pourrait en être autrement, lorsque des princes espagnols régnaient sur les Deux-Siciles, lorsque les Italiens venaient s'établir à Barcelone ou à Saragosse, tandis que les Espagnols, en nombre beaucoup plus considérable, allaient résider dans la brillante patrie des arts et de la Renaissance. Il est évident que la pénétration sera infiniment plus profonde quand la plus grande partie de l'Italie, au lieu d'être sous la domination d'un peuple de langue catalane, sera soumise au vaste empire dont la Castille était le cœur.

Quoi qu'il en soit, il est à présent certain que les vieux cancioneros espagnols contiennent des traces assez sensibles de pétrarquisme. Dans une remarquable étude sur la fortune de Pétrarque en Espagne[1], Farinelli a péremptoirement démontré que les applaudissements enthousiastes n'allèrent pas seulement au savant, à l'humaniste, que ses œuves latines comme le *De Remediis* ne furent pas seules à avoir partout une grande diffusion, mais que ses écrits en langue vulgaire furent aussi très connus en Espagne, notamment les *Trionfi* qui furent honorés de nombre d'imitations.

Les fameuses *Coplas* de Jorge Manrique, dont le sentiment est profondément autochtone, seraient même, d'après Farinelli, partiellement inspirées par les *Trionfi*, et cette assertion me semble justifiée.

Ces œuvres, en rapport avec la conception religieuse et philosophique répandue au Moyen-Age dans l'Europe entière, se trouvaient en harmonie intime avec le vieil esprit castillan et ne pouvaient, en aucune façon, aider à la diffusion du conceptisme.

Mais le même critique a établi, par une argumentation sérieusenant documentée, que les *Sonetti e Canzoni in Vita di Madonna Laura* trouvèrent, eux aussi, un écho, non seulement dans les poèmes catalans d'Ausias March, mais en castille même, et déjà dans les œuvres du Marquis de Santillana, où abondent les réminiscences pétrarquesques.

Farinelli cite une série d'expressions de Santillana qui se trouvent déjà toutes, dit-il, dans Pétrarque[2]. J'y consens; j'ajouterai seulement que ces soupirs, ces ardeurs, cette consomption, ces pleurs, ces gémissements, ces imprécations, les antithèses et les similitudes sur les mots *vivre* et *mourir*, les *bisticci* et autres artifices rhétoriques

---

[1] Arturo Farinelli, *Sulla fortuna del Petrarca in Ispagna nel quattrocento*, publié dans le *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. XLIV, Torino, 1904, fasc. 3, p. 297—350. L'auteur rectifie diverses opinions émises par B. Sanvisenti, dans sa trop superficielle étude: *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola, Milano* 1902.

[2] P. 345—346.

dont abuse le chantre de Laure, se trouvent déjà sous une forme à peu près analogue, quoique généralement moins avancée, chez les Provençaux ou chez les Siciliens disciples de ceux-ci, de sorte que la présence de ces traits chez les Espagnols du XVe siècle n'est pas toujours suffisante pour déterminer avec certitude l'influence qui les a amenés.

Cette difficulté même de distinguer les sources, prouve quelle grande analogie existait alors entre les lyriques provençale et italienne; elle explique pourquoi, d'autre part, on a méconnu l'influence de l'Italie dans les premiers cancioneros: des pensers analogues à ceux de la Provence, écrits sur les rythmes des Provençaux, devaient naturellement paraître uniquement inspirés par ceux-ci.

C'est que les poètes, tout en appartenant à des nations différentes, suivaient, avec leurs modalités propres, un courant unique. Je crois devoir insister sur cette tradition dont la continuité n'a pas été suffisamment mise en lumière. Elle prouve à l'évidence qu'un conceptisme bien caractérisé régnait sur de vastes territoires avant qu'un en trouvât des traces sensibles dans la littérature castillane et l'on peut affirmer que l'accusation selon laquelle elle aurait la première distillé ce poison qui, plus tard, devait infecter l'Europe, ne repose sur aucune base solide.

Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'elle en renforça les propriétés nocives. Mais elle ne fut pas seule à glisser sur cette pente, car les défauts de la lyrique, tantôt atténués, tantôt aggravés par le génie de Pétrarque, devaient s'accentuer jusqu'au ridicule chez les Italiens de la deuxième moitié du XVe siècle.

L'Italie tout entière s'enthousiasma pour Seraphino Ciminelli né à Aquila en 1466 et mort avec la fin du siècle; ce poète alambiqué écrivant dans une langue dont les métaphores se développaient indépendamment du sens premier, par une série de jeux de mots dissimulés.

Tebaldeo, de Ferrare, (1463—1537) triompha dans les mêmes arguties et Gareth, de Barcelone (1450—1514), qui écrivit en toscan sous le nom de Cariteo, tombe souvent dans les mêmes défauts tout en faisant preuve d'un goût plus sûr et plus discret.[1]

Mais quoique cet Espagnol, né une quinzaine d'années avant Seraphino et Tebaldeo, les ait inspiré plus d'une fois,[2] on ne peut guère le considérer comme la cause première de leurs errements, qui sont plutôt les fruits avancés d'une longue évolution. Cariteo

---

[1] Pour le „secentisme" au XVe siècle, V. dans les *Studi sulla lett. it. de' primi secoli,* Ancona, 1884, pp. 151 sqs, la belle étude de d'Ancona, *Del secentismo nella poesia cortigiana del secolo* XV où il parle des auteurs cités. Pour Tebaldeo, V. égalemant l'intéressante étude de Cian, *Un decennio della vita di P. Bembo*, Torino 1885, ainsi que celle de Luzio, *I precettori d'Isabella d'Este*, Ancona 1887.

[2] Percopo, *Le rime de Benedetto Gareth detto il Chariteo,* P. I, Intr. pp. CCLII sqs., s'occupe des imitations de Cariteo par Seraphino.

passa presque toute sa vie dans le Napolitain. Si cependant il avait amené avec lui quelques germes de dissolution, leur origine ne devrait pas se chercher en Castille, mais dans la Catalogne ou il était né, et se rattacher, en dernière analyse, à l'influence provençocatalane qui est elle-même à la base du conceptisme italien.

En Castille, le souffle personnel et national acquérait une nouvelle vigueur, tandis que dans la lyrique courtoise, le mode provenço-italien se perdait de plus en plus dans la rhétorique et dans les complications les plus puériles, lorsqu'un mouvement plus puissant vint renouveler et rajeunir la poésie languissante: la grande Renaissance.

L'Italie eut, cette fois encore, la gloire d'infuser, à chaque battement de son cœur, un sang nouveau dans les veines espagnoles et françaises; ce fut d'abord un nouvel enthousiasme pour les latins que l'Espagne traduit, commente, imite, dès les dernières années du XVe siècle, avec une activité dont elle n'avait jamais fait preuve jusqu'alors. Mais l'innovation la plus importante fut l'adoption définitive, pour la haute poésie, de la rythmique italienne.

Le catalan Juan de Boscan, qui écrivait en castillan, adapta à la versification espagnole les mètres et les genres toscans, tandis que son ami Garcilaso de la Vega, le poète mélancolique et le guerrier fougueux qui combattit en Italie et mourut près de Fréjus en 1536, faisait triompher la réforme, grâce au prestige de son art et à l'habileté de sa technique.

Ses sonnets et ses églogues sont des imitations habiles et originales de Pétrarque, de Sannazar, de Bembo, souvent aussi de Virgile, quelquefois d'Ovide ou de Claudien. On y trouve également des traces d'Ausias March, le plus célèbre des catalans disciples de Pétrarque.

L'imitation des rythmes et des genres italiens en Espagne, ne devait pas briser les traditions de la gaie science: elle devait au contraire les renouveler sous une forme nouvelle, plus grave et plus haute, mais encore subtile et conceptueuse, avec une rhétorique plus dissimulée, mais dont les bases restent les mêmes, en un style plus souple et plus enchanteur, mais dont les métaphores sont l'épanouissement d'une semence ancienne.

Néanmoins, la remise en honneur de Pétrarque en Italie nous fait remonter à un conceptisme plus discret que celui de Seraphino et de Tebaldeo; aussi est-il, à mon avis, absolument faux de considérer le pétrarquisme comme la cause *première* du *secentisme*: il ne représente qu'un stade important du grand courant dont j'ai esquissé rapidement la marche, et c'est, *à l'origine* de sa résurrection, une réaction contre la décadence plutôt que le premier pas vers celle-ci.

L'influence croissante des lyriques latins tend, elle aussi, à ramener à un art plus sobre, quoique les décadents latins et grecs, trop en honneur, apportent avec eux des germes de dissolution future.

Quoi qu'il en soit, le contre-coup de ces impulsions se fit sentir au XVI[e] siècle en Espagne par un retour de la lyrique vers des formes recherchées encore, mais plus nobles et plus discrètes que celles de la poésie courtoise du siècle écoulé.

Le ton de la poésie populaire, qui ne suit pas encore la mode nouvelle, nous confirmera dans cette opinion; n'acceptant les innovations que lorsqu'elles sont abandonnées déjà par les esprits les plus audacieux, la muse populaire marche à présent sur les traces des cancioneros déchus et, accentuant leurs défauts, se perd de plus en plus dans les arguties, les antithèses vides de sens et les artifices les plus enfantins.

La poésie religieuse populaire, qui obéit aux mêmes tendances aggravées par la prétention de parler un langage mystérieux et divin, deviendra au siècle suivant un agent puissant de la corruption du style. De là s'explique le caractère niaisement conceptiste de cette littérature au XVII[e] siècle. Il ne fallut pas un grand effort à Paravicino pour la faire passer, en la *cultivant*, au gongorisme le plus fade.

Jusqu'à présent, nous avons vu continuellement, en dépit de la puissance politique de l'Espagne, les grands mouvements littéraires venir de Provence ou d'Italie vers la péninsule ibérique, sans que celle-ci paraisse rendre beaucoup de ce qui lui a été prêté.

Malgré les assertions de certains critiques italiens, on peut affirmer que la situation n'a pas sensiblement changé au XVI[e] siècle.

Le prestige militaire du conquérant, son influence dans les cours, l'engouement même de la haute société pour la langue des vainqueurs, ne modifia point l'opinion générale qui accordait de beaucoup la prépondérance à la littérature toscane, tandis que celle de Castille n'était pas loin d'être méprisée par nombre d'esprits des plus distingués.[1]

A cette époque, on ne traduisit guère en Italien que des romans, des nouvelles et quelques livres ascétiques, c'est à dire les œuvres les plus originales parmi celles pouvant intéresser un étranger.[2] On conçoit aisément que la poésie des sacristains et des aveugles ambulants n'eut aucun retentissement au dehors.

Pour ce qui concerne les genres supérieurs, il n'est pas difficile de comprendre que les lyriques italiens ne trouvèrent à peu près rien à imiter dans un Parnasse qui s'inspirait étroitement du leur ou de celui de la Rome antique.

---

[1] C'est ce que l'on peut constater dans un grand nombre d'ouvrages espagnols de l'époque et notamment dans tout le *Discurso sobre la lengua castelluna* d'Ambrosio de Morales, dans les *Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones de* Fernando de Herrera (particulièrement p. 73) et dans le fameux discours de Francisco de Medina placé en tête du commentaire précité (particulièrement p. 2—7), oeuvres importantes dont nous reparlerons plus amplement au chap. IV.

[2] *V. Carta del Abate* D. Juan Andres dj. cit., chap XVI, et Croce, *Lingua,* p. 21, ibid. Farinelli, 75—76.

Si même l'art des occupants avait pu agir de façon notable sur celui de leurs sujets, ce que nul de ceux qui l'ont affirmé n'a pu prouver par des faits, une analyse attentive des œuvres elles-mêmes les aurait dispensé de ces assertions: Garcilasso de la Vega, Gutierre de Cetina, Diego de Mendoza, Fray Luis de Leon, malgré les défauts hérités de Pétrarque, étaient-ils plus maniérés, plus conceptueux que Sannazar, l'Arioste, Bembo, Bernardo Tasso?

Et dans la prose, serait-ce Juan de Valdés, Perez de Oliva, Ambrosio de Morales, Fray Luis de Leon, Fray Luis de Granada et cette foule d'écrivains sévères du XVI[e] siecle espagnol qui précipitèrent la décadence italienne?

Si l'on en excepte l'asturien Antonio de Guevara, dont les écrits riches en antithèses et en aphorismes furent très appréciés dans l'Europe entière, on ne peut guère trouver, dans la première moitié du XVI[e] siècle, parmi les génies capables d'exercer quelqu'action sur l'étranger, un seul auteur plus maniéré que ses contemporains italiens; nous en trouverions aisément d'un génie plus grave; mais on sait que ce n'est pas par gravité que pécheront les auteurs du Seicento.

Dans la deuxième moitié du siécle, l'Italie, qui dominait toujours la lyrique, n'eut besoin d'aucun exemple du dehors pour glisser sur la pente du secentisme avec le grand Torquato Tasso et son habile imitateur Guarino, dont les œuvres brillantes et recherchées annoncent déjà Marino et ses disciples.

Je ne suis pas d'accord avec les érudits qui croient que le Tasse et Marino furent les „corrupteurs" de la littérature italienne et qu'ils tenaient leurs goûts des Espagnols dans les états desquels ils étaient nés. La connaissance de la langue castillane, l'adoption de formules de politesse purement extérieures ne suffisent pas à justifier une influence profonde sur les belles lettres nationales; les vocables espagnols eux-mêmes, quelque diffusion qu'ils aient eu dans la conversation, sont très rares dans les œuvres d'un style élevé, et l'on peut affirmer que, dans son ensemble, la culture italienne s'est maintenue solidement vis-à-vis de celle de l'Espagne à laquelle elle n'a emprunté que le meilleur de ses créations.

Une domination étrangère quelconque semble, il est vrai, peu favorable au développement des arts; mais la plupart des grands écrivains dont s'honore l'Italie ne vécurent-ils pas précisement à l'époque de l'hégémonie castillane? Et est-il bien vrai que les écrivains nés dans les états directement soumis à l'Espagne aient été plus enclins au conceptisme? Nous avons vu Tebaldeo naître au XV[e] siècle à Ferrare et chanter les vers les plus alambiqués et les plus extravagants dans des provinces absolument indépendantes de l'Espagne. Si le Tasse et Marino naquirent tous deux dans le Napolitain, les deux plus grands disciples de Marino, les poètes Preti et Achillini, virent le jour à Bologne. Il est d'autant plus difficile de tirer des conclusions solides du lieu de

naissance, que la plupart de ces poètes voyagèrent par toute l'Italie sans se fixer jamais très lontemps dans le même lieu.

Il semble plus vraisemblable de dire que l'Italie, affaiblie par l'effort énorme de la Renaissance, ne tarda pas à donner des signes d'épuisement et que cette décadence se joignit aux causes déjà énumérées pour pousser la littérature vers le marinisme. Le pétrarquisme qui s'était présenté sous une forme élégante et quelque peu froide en sa molesse subtile, n'avait pas tardé, en se mouvant continuellement dans le même cercle, à épuiser toutes ses ressources et à tomber dans une recherche excessive de la forme. L'imitation des classiques, qui fut au début une réaction heureuse contre les extravagances de Seraphino, amenait, par une évolution lente, aux mêmes recherches et aux mêmes mièvreries. On voulut à tout prix du nouveau, et ce sont ces causes, jointes à celles découlant de la nature des arcadies et des pastorales, qui préparèrent le marinisme en Italie.

Bien plus, c'est là aussi, et non en Espagne, que s'élabora la *théorie* même des concepts, que l'on croyait née sur le sol d'Espagne. Le dialogue de Camillo Pellegrino, *Del Concetto Poetico*,[1] auquel on peut assigner la date de 1598,[2] de beaucoup antérieure à celle des ouvrages espagnols traitant de la même question, en est une preuve décisive.

Dans la deuxième moitié du XVI[e] siècle, l'Espagne, soumise aux mêmes courants, voit évoluer sa lyrique dans un sens à peu près parallèle, quoique la pastorale y joue un rôle beaucoup plus effacé. La vogue du Tasse contribua beaucoup à soutenir ce parallélisme.

Grâce encore à l'Italie, la philosophie de la Renaissance avait donné un regain de vogue au néo-platonisme renouvelé de Plotin et commenté par Marsile Ficin, mais popularisé déjà, dans la poésie, par l'intermédiaire de Pétrarque et plus tard dans la prose par Castiglone.[3]

L'amour platonique et ses théories donnent un caractère légèrement conceptiste à tous les disciples de l'Italie. Tandis que l'élégance sévère de Luis de Leon révèle un imitateur d'Horace, la plupart des autres poètes, notamment le fameux Fernando de Herrera et le divin Barahona de Soto, compliquent le pétrarquisme néoplatonicien par des réminiscences inconscientes des catalans Lull et Sabunde, sans se préserver de survivances aristotéliciennes ou provençales.

---

[1] Camillo Pellegrino, *Del Concetto Poetico*, publié pour la première fois par Angelo Borzelli, *Il cavalier Giambattista Marino*, Napoli 1898, App. III, p. 325—359 d'après le Cod. XIV, D. 2 de la *Biblioteca Nazionale* de Naples contenant divers écrits de Camillo Pellegrino il Vecchio.

[2] V. Borzelli, *op. cit.*, p. 37, où il parle de la rencontre de Pellegrino le vieux avec Marino et le Prince de Conca dans la maison du marquis de campolattaro (à Capoue); c'est lá que Pellegrino place la scène de son discours.

[3] Sur le néo-platonisme et le platonisme érotique, on consultera avec fruit le remarquable ouvrage de Don M. Menendez y Pelayo, *Historia de las Ideas estéticas en España* T. II, p. 7 sq., 92 sq., 209 sq.

On comprend aisément que de tels mélanges aient donné naissance à une poésie obscure, et quelquefois inextricable.

Cette philosophie, avertie chez Herrera,[1] devient apocalyptique chez les poètes inférieurs s'inspirant d'une métaphysique amoureuse et mystique que leur ignorance des théories rend plus illogique encore.

C'est ainsi que le pétrarquisme platonico-lullien vient se joindre aux causes qui favorisèrent l'éclosion du concepto-cultisme.

Mais la lyrique d'Herrera et de ses disciples contient d'autres éléments, issus comme tant d'autres, du renouvellement des lettres classiques après une longue gestation sur le sol d'Espagne. C'est ce troisième courant, qui se développa plus tard et plus précipitamment, qui donna sa principale physionomie au cultisme espagnol.

[1] Comme on peut s'en rendre compte dans son commentaire aux œuvres de Garcilaso où il se montre au courant des théories philosophiques du temps.

Chapitre III.

La Renaissance et les Humanistes.

Théories des savants espagnols aux XVI[e] et XVII[e] siècles.

L'Espagnol est un „latin corrompu". Il est plus beau que ses soeurs romanes s'il se rapproche davantage de la langue de Rome.

Les Espagnols, comme les autres peuples romans, cherchèrent à porter leur langue à un haut degré de perfection lui permettant de lutter avantageusement avec celles de Rome et d'Athènes.

Ils se sont trompés fréquemment; ils ont été déterminés par des théories fausses ou exagérées; mais on doit admirer cet effort constant, tenté par les écrivains et les érudits pour donner à leur patrie un langage souple, brillant, sonore, harmonieux et capable d'exprimer les sensations les plus délicates et les idées les plus nobles.

Dans ce domaine, nous devons faire deux parts: celle des érudits et celle des poètes, ceux-ci s'inspirant souvent de ceux-là, soit directement, soit par la fréquentation des universités, si suivies jadis, et où venaient se refléter toutes les théories concernant le parler maternel. Etudier l'histoire et les variations de ces opinions serait un travail relevant de la grammaire comparée, et surtout, de la grammaire historique; aussi me contenterai-je d'invoquer les témoignages de quelques-uns des théoriciens les plus remarquables du XVI[e] et du XVII[e] siècle.

Il se produisit en Espagne ce qui se produisit en Italie, en France et dans tous les pays qui voulurent prouver la supériorité de leur langue sur tous les idiomes vulgaires. Tandis que Henri Estienne tentait d'établir que son parler maternel était, de tous les modernes, le plus analogue au grec, les Espagnols cherchaient à prouver que le castillan était entre tous, le plus rapproché du latin.

Ces prétentions provenaient des opinions erronées des érudits de l'époque (à quelque nation qu'ils appartinssent) sur la nature des langues et de leurs transformations.

La notion de l'évolution ne se faisait jour que confusément et inconsciemment dans leur esprit; ils ne connaissaient que les

conceptions de perfectionnement et de *corruption*. Selon eux, le latin s'éleva à un haut degré de splendeur pour se *corrompre* ensuite et donner naissance aux diverses langues romanes.

Il y avait là, évidemment, une confusion entre l'évolution littéraire et l'évolution phonétique. Mais on doit reconnaître que tout n'était pas faux dans leur point de vue, car il est certain que les parlers déchoient avec les civilisations et perdent en noblesse, en force, en richesse, et surtout, en culture.

Au moment de la grande Renaissance, il est tout naturel que les Espagnols aient été plus persuadés que jamais que leur langue était corrompue, car il se présentait à leur esprit une foule d'idées et de sensations qu'ils ne pouvaient exprimer exactement avec le vocabulaire dont ils disposaient, alors que les idiomes de Rome et d'Athènes y parvenaient aisément.

Il est certain que le castillan était en ses premiers vagissements, bien inférieur au latin de l'âge d'or. Mais au lieu de continuer à descendre la pente, l'espagnol s'élève peu à peu, comme toutes ses soeurs romanes, suivant les progrès des arts et de la civilisation.

Où réside la grosse erreur des érudits de la Renaissance, ce n'est pas seulement dans leur ignorance du latin vulgaire, c'est sourtout dans la croyance que l'évolution phonétique des vocables marque une décadence. De là l'idée que le roman est un latin corrompu et la conséquence logique qu'on doit en tirer: qu'il faut réagir contre les injures du temps et rapprocher le plus possible l'espagnol de ses origines.

Il me paraît intéressant le citer ici l'opinion de Juan de Valdés, l'un des premiers critiques de la langue espagnole, l'un des plus sensés et des plus avertis. Son fameux *Diálogo de la Lengua*, écrit en 1535—1536, fut publié pour la première fois en 1737 par D. Gregorio Mayans y Siscar[1] et le manuscrit ne semble pas avoir été connu des érudits du XVIe et du XVIIe siècle. Mais en dépit des théories personnelles de l'auteur, il reflète fidèlement les idées de son temps, et cette circonstance, jointe à la valeur incontestable du critique, justifie que nous accordions à cette œuvre toute notre attention.

Valdés s'écarte de l'opinion commune en prétendant que la langue primitive de l'Espagne avant l'arrivée des romains fut le grec, bientôt repoussé par le latin qui laissa subsister nombre de mots primitifs (grecs). Mais il est complètement d'accord avec ses contemporains lorsqu'il affirme que les Goths *corrompirent* davantage ce latin, grâce à l'apport de mots étrangers. Enfin, quoique l'arabe ait apporté également pas mal de vocables, le fond de l'espagnol

---

[1] *Origines de la lengua española compuestos por varios autores, recogides por* Don Gregorio Mayans I Siscár ... En Madrid ... Año 1737. Le Dialogue, publié sous le titre de *Dialogo de las Lenguas* se trouve au T II, pp. 1—178.

est quand même le latin et on ne mentirait pas en disant qu'il en tire son origine.[1]

Il revient plus loin sur cette question de la corruption et laisse entendre combien il la considère comme regrettable:

„Du fait que les livres espagnols sont écrits avec négligence, il résulte que presque tous les vocables que la langue castillane tient du latin sont, ou *corrompus* à divers degrés, ou mal employés; car, comme ils n'ont pas été écrits par des personnes doctes et attentives à ce qu'il fallait dire, mais ont été de main en main, ou, pour mieux dire, de bouche en bouche, peu à peu, ils se sont *corrompus* de telle sorte qu'il y en a déjà beaucoup qu'on ne peut en aucune façon reconnaître; d'autres ne se découvrent qu'avec une grande difficulté, et pour ainsi dire à la piste; et d'autres, vous croyez les connaître, et vous ne parvenez pas à vous rendre compte de leur identité, tant ils sont *défigurés*. Voulez-vous que je vous dise une chose qui vous paraîtra étrange? Je tiens pour établi que si on écrivait et prononçait entièrement les vocables que la langue castillane tient de la latine, il y aurait à peine un Latin incapable de comprendre un livre quelconque écrit en castillan; et à peine y aurait-il un Castillan qui ne comprit la plus grande partie de n'importe quel livre latin; mais la *corruption* des vocables a été si profonde et si grande, que quelques uns prétendent, sans autre cause et contre toute raison, que la langue toscane tient plus de celle du Latium que la castillane.“[2]

Valdés passe aux exemples et cite un certain nombre de mots qui sont d'origine latine, quoiqu'à première vue, dit-il, on ne s'en douterait jamais; il en indique aussi qui ont pris un sens tout différent du sens initial.[3]

Mais il constate qui si on jette les yeux sur un livre castillan, on verra que presque tous les mots sont des mots latins intacts

---

[1] *Dialogo, éd. cit.* pp. 18—27.

[2] *Id.* pp. 167—168: „y destàr los Libros Españoles escritos con descuydo, viene que casi todos los vocablos que la Lengua Castellana tiene de la Latina, unos estàn corrompidos, qual mas, qual menos; y otros estàn mal usados; porque como no han sido escritos de personas doctas, y curiosas en lo que avia de dezir; sino de mano en mano; o por mejor dezir, de boca en boca; su poco a poco se han ido corrompiendo de manera, que ay yà muchos que no se dejan conocer de ninguna manera; y ay otros que con mucha dificultad, y casi por rastro los sacays; y ay otros que aunque os parece conocerlos, no acabays de caer en quien son: tanto estàn desfigurados. Quereys que os diga una cosa, que os parecerà estraña? Tengo por averiguado, que si los vocablos que la lengua Castellana tiene tomados de la Latina, los escriviesse, y pronunciasse enteramente, apenas avria Latino que no entendiese qualquier Libro escrito en Castellano; y apenas avria Castellano que no entendiesse lo mas de qualquier Libro Latino; pero la corrupcion de los vocablos ha sido tanta, y tan grande, que solo por esto hay algunos que contra toda razon porfian, que la Lengua Toscana tiene mas de la Latina, que la Castellana.“

[3] *Id.* p. 172—173, p. ex.: *ogaño*, de *hoc anno; agora*, de *hac hora, hazer*, de *facere*; comme sens différent: *civil* qui en Espagnol signifiait *vil*, etc.

ou corrompus, et que là où se trouvent des vocables dérivés d'une autre langue, on peut presque toujours les remplacer par d'autres latins; les articles, les particules et les petits mots, ne peuvent par contre s'éviter. Valdés cite à l'appui de ses affirmations, quelques proverbes espagnols qui sont presqu'identiques à leurs correspondants latins.[1]

Néamnoins, son intégrité le force d'avouer „que la langue toscane contient beaucoup plus de vocables latins intacts que la castillane; et que la castillane possède beaucoup plus de vocables corrompus que la toscane".[2]

Dans un autre passage du même dialogue, l'auteur explique à ses interlocuteurs comment il s'y prend lorsqu'il écrit une lettre castillane à un Italien: „je m'attache toujours à accommoder les mots castillans avec les italiens, et les idiotismes d'une langue avec ceux de l'autre, de manière que sans m'éloigner du castillan, je sois mieux compris de l'Italien."[3]

Il cite alors une série de mots qu'il emploie dans ce but, de préférence à d'autres; lorsque les vocables préconisés sont rares et peu connus, il les justifie grâce à un proverbe où ils figurent.[4]

Ce procédé semble bien logique et extrêmement pratique; mais il est évident que l'auteur n'exprime pas toute sa pensée et qu'il laisse entrevoir, indirectement, comment on pourrait relever sa langue maternelle et la rapprocher du latin, car la plupart des mots qu'il choisit comme plus compréhensibles pour les Italiens sont infiniment plus rapprochés du latin que ceux qu'il rejette.

Valdés affirme enfin à diverses reprises son admiration pour la langue castillane qui est aussi riche que nulle autre et contient

---

[1] *Id.* p. 170—171.

[2] P. 169: „hallo que la Lengua Toscana tiene muchos mas vocablos enteros Latinos, que la Castellana; y que la Castellana tiene muchos mas vocablos corrompidos, que la Toscana."

[3] P. 133: „Voy siempre acomodando las palabras Castellanas con las Italianas; y las maneras de dezir de una Lengua con las de la otra: de manera, que sin apartarme del Castellano, sea mejor entendido del Italiano."

[4] Même p.: „por *sortija,* digo *anillo.* Si puedo dezir *Salario*, no digo *acostamiento.* P. 135: Si tengo de dezir *doliente,* digo *enfermo* . . . Si puedo dezir *fenestra,* no digo *ventana*: ni *cumple,* quando está bien *conviene.* Antes digo *comprar,* que *mercar*; antes *letra,* que *carta*; antes hinojos, que *rodillas* antes *lecho,* que *cama.* P. 136: Mas presto dirè *malencolico,* que *mohino* . . . Antes digo *planto,* que *lloro*; antes *candela*, que *vela*; antes *tapete*, que *alhombra*; antes *abrasar,* que *quemar*; antes *mascara*, que *caratula*; antes *cuello,* que *pescuezo*; antes *roña*, que *sarna*; antes *presto,* que *aina*; antes *segur* que *hacha*; y antes antorcha que hacha; antes *acostumbrar,* que *soler*; antes digo *de buena voluntad,* que *de buen talante*; y antes *jardín,* que *vergel,* y antes *favorecido,* que *privado*; y antes *demandar,* que *pedir*; y antes *can,* que *perro* . . . P. 137: Antes dirè *mur,* que *ratòn* . . . Por *deshonrar*, dirè *denostar* . . . Por *mañana,* dirè *cras*; . . . y assi antes dirè *muro,* que *adarve.* . . . Si tengo de decir: *no quiero tener que dar, ni tomar con vos,* digo, *No me quiero empechar con vos*; y si tengo de dezir: *Con la qual huve mucho placer,* digo, *la qual me fue muy agradable.* De la mesma manera quando quiero dezir: *Mañana me purgo*, digo, *Mañana tomo medicina*".

foule de vocables qui ne pourraient trouver leur correspondant en italien ou en latin;[1] elle est aussi élégante que la toscane mais elle est plus vulgaire parce qu'elle n'a pas été illustrée et enrichie par un Boccace ou un Pétrarque.[2] Mais il faut lui donner le poli qui lui manque encore et augmenter son pouvoir d'expression par l'introduction des mots grecs, latins ou italiens qui lui sont nécessaires et qui l'embelliront.

Il déclare vouloir emprunter au grec: *paradoxa*, *tiranizar*, *idiota*, *ortografia*; au latin: *ambicion*, *escepcion*, *docil*, *supersticion*, *obyeccion*, *decoro*, *parentesis*,[3] *insolencia*, *jubilar*, *temeridad*, *profession*, (dans le sens latin, *hazer profession de sabio*.), *persuadir*, *persuasion*, *estilo*, *observar*, *observacion*, *obnoxius*, *abuti* (ces deux derniers, il voudrait les introduire, mais il n'oserait lui même les employer); à l'italien: *facilitar*, *fantasia* (ce dernier dans le sens italien), *aspirar* (pour *tener ojo*), *dinar*, *entretener*, *discurrir*, *discurso*, *manejar*, *manejo*, *desdeñar*, *desdeño*, *ingeniar* (pour: *inventar con el ingenio*), *servidumbre*, *novela*, *novelar*, *comodo*, *incomodo*, *commodidad*, *solacio*, *martelo*, *pedante*, *asasinar*.[4]

A part *obnoxius* qui a donné l'inusité *obnoxio*; *abuti*, auquel correspond *abusar*; et *dinar*, qui n'existe que sous la forme réfléchie *dignarse*, tous ces vocables ont acquis droit de cité en castillan et sont, pour la plupart, d'un usage si fréquent qu'on ne peut se garder d'un mouvement de surprise lorsqu'on apprend qu'ils n'étaient point usités au XVI[e] siècle.

L'avenir a donc donné raison à Valdés dont les prétentions étaient cette fois, très justifiées; je n'en dirai pas autant de la tendance à employer de préférence les mots et les tournures rapprochées de l'italien: il y avait là un grave danger de perdre volontairement les trésors les plus caractéristiques et les plus ingénus de la langue tout en en troublant l'harmonie native.

Les mêmes défauts résultaient de l'imitation directe du latin.

Nombre de contemporains de Valdés faisaient preuve d'un patriotisme plus intransigeant; ils prétendaient que le castillan était supérieur à l'italien et cherchaient à prouver que cette langue se prêtait plus difficillement que la leur à une suite assez prolongée de phrases ayant un sens à la fois dans l'idiome vulgaire et en latin.

Cela devint l'objet de jeux scientifiques qui furent longtemps en grande vogue: on écrivit des discours et même des vers hispano-latins, des poésies polylingues et autres fantaisies de tous genres.[5]

---

[1] P. 129—131 et p. 113.

[2] P. 7.

[3] *Parentesis* est bien entendu un mot grec, mais l'auteur considère sans doute qu'il l'emprunte au latin.

[4] P. 125—127.

[5] Francisco Rodriguez Marín, dans sa magnifique étude sur *Luis Barahona de Soto*, Madrid, 1903, cite, p. 80 et suivantes, divers exemples de

Non seulement des lettres et dialogues hispano-latins furent composés par des savants tels que Perez de Oliva et Ambrosio de Morales,[1] mais des textes semblables trouvèrent même place dans des ouvrages didactiques et à prétentions scientifiques. Parmi ceux-ci, je citerai en premier lieu une grammaire des plus curieuses, imprimée à Louvain en 1555.[2] Le texte est écrit en espagnol, français et italien.

Malheureusement, la rareté extrême du livre me force à tirer parti de l'extrait qu'en a fait le comte de la Viñaza dans sa *Biblioteca Histórica de la Filología Castellana.*[3] Je traduis donc le texte castillan:

Principes pour parler et écrire la langue espagnole.

„. . . Cette langue a tiré son origine du latin, sauf qu'elle a quelque peu dégénéré par le commerce et l'empire qu'ont exercé sur elle des nations étrangères comme les Maures, Carthaginois, Goths, Vandales, Celtes, Huns et Alains; elle en a reçu une modification telle qu'elle a perdu la pureté de la langue latine, malgré la subsistance de quelques traits de celle-ci et d'une similitude notable; de telle manière que la langue espagnole n'est autre chose que du latin corrompu, quoique pas à tel point qu'elle ne reste toujours très semblable à son origine.

Quelques hommes ingénieux ont essayé et réussi à écrire de nombreuses épîtres et lettres en mots espagnols et latins à la fois, de telle manière qu'en observant en chaque langue la force, la nature, et la correction, et même la syntaxe et la disposition, et l'harmonie dans les parties du discours, les Latins puissent les considérer comme latins, et les Espagnols comme espagnols . . .

---

vers latins avec rimes, mesure et cadence castillane. — Juan de Robles, dans son *Culto Sevillano* déjà cité, dresse une liste étendue de compositions hispano-latines (pp. 157—158). — Enfin, parmi les nombreusies poésies polylingues, je me contenterai de citer le *Soneto cuatrilingüe* de Don Luis de Gongora publié parmi les œuvres poétiques de l'auteur dans l'édition de Castro, dj. citée: *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, p. 431[2].

[1] Le Dialogue de Perez de Oliva fut composé avant 1530, date de la mort de l'écrivain, mais il ne fut publié qu'en 1586 par son neveu Ambrosio de Morales: *Las obras del maestro* Fernan Perez de Oliua, *natural de Cordova . . . Con otras cosas que van añadidas*, . . . en Cordova por Gabriel Ramos Bejarano. Año 1586.

Ambrosio de Morales inséra à la fin des œuvres de son oncle une lettre hispano-latine qu'il avait composée lui-même et qui est adressée à don Juan d'Autriche. C'est encore dans ce livre que Morales publia son fameux *Discurso sobre la Lengua Castellana* dont j'aurai occasion de parler plus loin.

[2] *Vtil y breve institvcion, para aprender los principios y fundamentos de la lengua Hespañola*, etc. Lovanii Ex officina Bartholomaei Grauij, anno 1555. Des extraits de cet ouvrage se trouvent dans la *Bibl. Hist. de la Fil. Cast.* por el Conde de la Viñaza, Madrid, 1893, col. 470 sq.

[3] Col. 472 et 479.

Epistola Latina et Hispana.[1]

Scribo et supplico rogandote des et respondeas taeles (sic) probationes, tractando de tua eloquentia, loquela et excellentia, cuales scribo de Hispana: comparando gentes, nationes, et provincias, quales manifesto dictando epistolas puras Latinas et Hispanas. . . . Presenta et Francia, et da tales campos, montes, valles, tales bestias, feras et domenicas tanctas et tam excelentes caballos, tales vacas, aves, carnes suavissimas, lanas preciosas, panes albissimos, tales plantas tan odoriferas, tales arboles tam fructiferos et fertiles, fructuosas in copia abundante et copiosa, tantas mineras et tan abundantes, tantas et tam diversas perfectiones. Provincia manante vino clarissimo, oleo dulcisimo, auro purisimo, argento claro, etc."

Ce texte n'est ni de l'excellent latin, ni de l'excellent castillan. Cependant des énumérations comme campos, montes, valles, etc. sont frappantes: la plupart de ces vocables étaient parfaitement espagnols. L'italien pouvait plus difficilement offrir de tels exemples et ne pouvait qu'exceptionnellement exprimer l'accusatif classique;[2] il devait écarter de nombreux mots comme *vittoria* et tant d'autres où deux consonnes s'étaient assimilées; tandis qu'en espagnol on

---

[1] Quelques mots de commentaire me semblent utiles: *Scribo*: cette orthographe existait, par latinisme, à côté de *escribo*. *Supplico*, *probationes*, excellentia, etc. peuvent également être considérés comme conformes à une orthographe étymologique au lieu de *suplico, probaciones excelencia*, etc.

des: ce mot est à la fois 2e pers. du subj. présent en latin et en espagnol.

cuales: ainsi dans la Viñaza, par erratum sans doute, l'orthographe de cette époque usant habituellement du *qu*, comme dans le même mot de la même phrase.

comparando, *rogando*: gérondifs en esp. aussi bien qu'en latin.

gentes, nationes, etc.: l'auteur tire parti de la concordance de l'accusatif pluriel latin avec la forme du pluriel espagnol. Cette concordance existe également aux autres déclinaisons: *provincias, bestias, campos*, etc.

suavissimas: même la forme du superlatif s'est conservée par influence savante. Les *s* doubles latins se sont conservés longtemps en espagnol pour distinguer la consonne sourde de la sonore, jusqu'au moment ou cette dernière ayant disparu, la distinction devint superflue.

dulcisimo, purisimo: l'emploi d'une **s** simple est illogique ici.

in copia abundante et copiosa: concordance de l'ablatif sing. latin avec la forme du singulier en espagnol.

mavante vino, etc. C'est un des points les plus curieux de la lettre. En espagnol, *Provincia manante* est sujet et *vino*, *oleo*, etc., complément direct.

argento: Ce mot n'était pas employé dans le castillan, qui disait, comme aujourd'hui encore: *plata*. Cependant, Garclaso de la Vega avait dit *argen*, et les cultistes diront plus tard *argento*; mais ce mot n'a pu se naturaliser en Espagne.

[2] Il y parvenait, par ex., lorsqu'un neutre pluriel latin a donné un féminin singulier italien.

vait indifféremment *victoria* et *vitoria*, et prononçait l'un ou l'autre, suivant qu'on accordait la préférence aux tendances érudites ou à celles du peuple.

Les Espagnols en vinrent à considérer que s'ils parvenaient à chasser de leur langue les mots arabes et germaniques, ils pourraient se considérer comme les héritiers directs des Romains. On comprend qu'ils aient plus tard regardé la langue du Latium comme leur propre bien, n'hésitant point à s'en approprier les richesses et les tournures.

Sans m'attarder à citer de nombreux exemples comme ceux qui précèdent, je me bornerai à faire quelques coupures dans l'une des œuvres les plus remarquables de la science espagnole au XVII[e] siècle. Je veux parler du livre magistral de Bernardo Aldrete, lequel, en dépit de sa date (1606), est d'accord, sur un grand nombre de points, avec les derniers travaux de la philologie moderne.[1] Il tombe cependant fatalement dans des erreurs nombreuses. Dans le passage qui suit, il s'acharne, lui aussi, avec une persistance enfantine, à démontrer la parenté des deux langues, au moyen des compositions hispano-latines. Par contre, il dit très judicieusement que l'espagnol est le latin modifié, et, quoiqu'il emploie les périphrases de *mère* et de *fille*, on ne doit considérer ces termes que comme des figures de style propres à rendre sensibles ses raisonnements:

Livre II, Chapitre VII (*titre:*) *On y démontre que la langue Latine n'est nullement détruite en notre Espagnol, puisque, si on le parle congrûment, on parle latin.*[2]

„La langue castillane est si semblable à la latine sa mère, que celle-ci ne peut la récuser comme fille, ou celle-là ne point la reconnaître pour sa mère: en l'une et l'autre concourent toutes les preuves d'une filiation légitime. D'où il résulte que l'espagnol

[1] *Del Origen y Principio de la lengva Castellana ò Romãce que oi se usa en España.* Por el Doctor Bernardo Aldrete ... en Roma 1606. — Une deuxième édition a vu le jour à Madrid en 1674.

[2] P. 186. LIB. II CAP. VII. *Muestrasse que la lengua Latina no està del todo en muestro Romance destruida, pues hablando en el congruamente se habla latin.* Es tan parecida, i semejante la lengua Castellana á la Latina su madre, que ni esta la puede negar por hija ni aquella dejar de reconoscer le por tal, i en ambas concurren todas los partes de legitima prueua de filiaciõ. De que se signe, que no pudo ser el Romance el antiguo lenguage de España antes que los Romanos vinieron a ella, porque fuera nascer antes que la madre, i aprender de maestro, sin tenerle ... La lengua Italiana conocidamente sin controversia es hija de la Latina, pues con ser lo tanto, no alcança lo que el Romance, que justamente con serlo, sea tambien latin, sin defecto alguno, i en vn mismo sentido, i en razonamiento largo, aunque no dudo, que en alguna oracion breve lo haze la Italiana. Lo qual con claridad muestra, que se deriua de la Latina, i que si no fuera por la mezcla de otras lenguas, fuera sin duda latina ...

ne put être l'ancienne langue d'Espagne, avant l'arrivée des Romains, car ce serait naître avant la mère et apprendre d'un maître sans en avoir . . .[1] La langue italienne, sans controverse, est reconnue fille de celle du Latium; cependant, quoiqu'elle le soit si indiscutablement, elle ne parvient pas, comme l'espagnol, à être en même temps du latin, sans aucune faute, dans le même sens, et dans un discours étendu, quoique je ne doute point que dans un discours bref, l'italien ne le puisse faire, ce qui montre clairement qu'il dérive du latin, et que, sans le mélange d'autres langues, il serait certainement latin."

Après avoir parlé des travaux de ses prédécesseurs sur la question qui l'occupe, et cité un fragment hispano-latin extrait des œuvres de Francisco Martinez, Aldrete reprend le fil de son argumentation.[2] Il fait remarquer que, dans une langue, les éléments essentiels sont *le vocabulaire* et *la grammaire*; pour qu'une langue reste elle-même, il faut que ces deux parties concordent, et par suite, elles doivent aussi concorder si l'on veut obtenir un langage à la fois latin et espagnol.

C'est, continue-t-il, ce que voulurent embrasser ceux qui *corrompirent* la langue latine, se comportant en cela comme ceux qui commencent à l'apprendre dans leurs études; lorsqu'ils s'y conforment, tant dans les vocables que dans la grammmaire, ils parlent bien; quand l'un de ces éléments fait défaut, cela va mal, et ils ne parlent pas latin. C'est ce qui se produisit à l'arrivée de ces nations, car ce qu'ils s'assimilèrent bien de l'un et de l'autre élément, permet précisement de composer ces discours à la fois latins et castillans, tandis que les points sur lesquels ils ne s'accommodèrent pas déterminèrent la *corruption* du latin.

Car, s'ils avaient pu réussir sous tous les rapports, leur langue se serait conservée telle qu'ils la trouvèrent.[3]

---

[1] Cette opinion est la plus répandue; cependant, d'autres érudits, notamment le docteur Madera ont exprimé des idées opposées qui ont eu, d'ailleurs, quelque succès: *Discvrsos de la certidvmbre de las reliquias descubiertas en Granada desde el año de* 1588 *hasta el de* 1598. *Autor el doctor* Grego Lopez Madera . . . . Impresso con licencia en Granada por Sebastian de Mena Año de 1601. V. capit. 18, segunda parte, fos. 54—65 et Cap. 19, fos. 65 sq.

[2] Au chap. XIV du même livre pp. 224—227, Aldrete cite un certain nombre d'auteurs dont il a mis les études à profit aux sujet de la langue qui se parla en Espagne sous la domination romaine et sur la façon dont l'espagnol en dériva.

[3] Citons encore, parmi les chapitres d'Aldrete, les plus intéressants au point de vue de l'origine de l'espagnol, les suivants: Lib. I, Chap. VII; la *lengua vulgar de Roma fue la Latina.* Les Ch. IX à XV établissent que le latin fut la langue vulgaire des provinces et notamment de l'Espagne. Lib. II, Chap. V: *Algunas razones, por las quales se muestra, que el Romance no pudo ser la lengua antigua de España.* Ch. VI: *Del Romance antiguo de España, i como las lenguas se mudan con el tiempo.* Ici se fait jour inconsciemment cette idée de l'*évolution* qui nait peu à peu dans les esprits tout en luttant contre la conception de la *corruption.* Nous avons cité

Ce furent „*ces points auxquels les barbares ne purent s'accommoder*“, que Gongora, méconnaissant les lois de l'évolution du langage, eût voulu faire disparaître de l'espagnol.

---

plus haut le très intéressant Ch. VII; l'auteur parle ensuite de la dérivation des mots et des transformations de leurs sons, etc. Le chap. XIX du même livre: *Muestrasse como conuiene la lengua Castellana con la Italiana en las coniugaciones, i declinaciones, i ambas con la Latina,* n'est pas aussi intéressant qu'on s'y attendrait. Cependant il est utile de comparer les textes du *Pater* qu'il donne en latin, espagnol, italien, catalan et portugais.

Chapitre IV.

La Renaissance et la Langue Poétique.

Tentatives d'améliorer le parler natal par l'étude, l'imitation et le pillage des langues classiques. Ambrosio de Morales — Fernando de Herrera. — Commencement de réaction contre l'Italie; efforts vers la création d'une lyrique indépendante.

Ces théories furent appliquées par les poètes, avant même que les érudits les eussent formulées.

Nous avons vu Juan de Mena, au XVe siècle, user d'une langue pleine de tournures et de vocables latins, innovation peu durable et contre laquelle l'idiome populaire lutta triomphalement.

La réforme de Boscan et de Garcilaso ne se contenta point de naturaliser les genres et les mètres italiens. Elle chercha, elle aussi, à relever l'expression poétique, en lui donnant du nombre et de l'harmonie. Mais il faut constater que la poésie de Garcilaso est infiniment moins latine que celle de Mena: ses innovations en matière de langage ne consistent guère que dans l'introduction d'un petit nombre de mots italiens triés avec tant de soin et un goût si sûr qu'il n'en existe presque pas aujourd'hui qui soient complètement vieillis.

Après sa mort, les théories des savants prennent corps; elles trouvent des hommes pour les défendre, pour les appliquer à l'enrichissement systématique de la langue espagnole, que l'on veut modeler sur celles de l'antiquité, pour lui permettre de les supplanter dans tous les domaines.

Déjà en 1546, Ambrosio de Morales publiait une étude intitulée: *Discurso sobre la lengua castellana*[1] où il se plaignait du

---

[1] Publié pour la 2e fois à la fin des œuvres de Perez de Oliva dj. citées et reproduit dans la B. Aut. Esp. Ambrosio de Morales qui continua la chronique d'Ocampo, est né en 1513 à Cordoue et mort en 1591. On peut lire sur lui une biographie dans le T. III de la *Coronica general de España que continuaba* Ambrosio de Morales, Coronista del Rey Nuestro Señor don Felipe II, Madrid 1791. Il y est dit, p. 49—50, que le *Discurso sobre la lengua Castellana* avait été écrit en 1545, publié en 1546 dans les œuvres de Francisco de Cervantes de Salazar (rares), et qu'il le retoucha en le publiant avec les œuvres de son oncle.

mépris témoigné à la langue vulgaire dans laquelle on ne daignait écrire que des œuvres de peu d'importance.

Devançant de trois ans la *Défense et Illustration de la langue françoyse* de du Bellay, le *Discours sur la langue castillane* correspond au fameux manifeste de la Pléiade. On y trouve la même fougue, le même mépris pour la littérature passée, le même enthousiasme pour celle de l'avenir, le même appel à l'imitation et au pillage; mais on n'y insiste point sur la remise en honneur des archaïsmes et provincialismes, et la méthode du provignement n'y est point indiquée.

L'auteur s'attache tout particulièrement à mettre en lumière l'intérêt des peuples à s'exprimer dans leur langue maternelle, comme le firent les Grecs et les Latins, qui, presque tous, ont écrit dans leur parler natif. Il rappelle le souci des Romains, et particulièrement de Cicéron, de verser en latin les trésors de la pensée grecque, et le souci des Italiens d'écrire en leur propre langue qu'ils cultivent avec beaucoup de soin, cherchant à l'ennoblir par la gravité d'écrits substantiels, tout en l'enrichissant des dépouilles du latin et du Grec.

Par contre, avec des qualités égales ou supérieures, grâce à la négligence des Espagnols, le castillan est si méprisé qu'il a perdu beaucoup de sa valeur, au point qu'il suffit qu'un livre soit écrit en cet idiome pour qu'il perde toute considération. Deux préjugés très communs sont la source de cette négligence: croire que la nature seule enseigne la langue maternelle, et par suite, considérer comme vicieux et affecté tout ce qui sort de l'ordinaire, se figurant que l'on doit réserver éloquence, travail, et attention pour le grec et le latin seulement. Ambrosio de Morales réfute ces erreurs en une péroraison dont je résumerai brièvement les principaux arguments:

Dans le choix des vocables, il est impossible d'être correct sans de bons modèles.

Beaucoup d'Espagnols, il est vrai, pêchent par l'emploi de mots étrangers et de nouvelles façons de s'exprimer, comprises d'un petit nombre de personnes, dans le seul but de ne point ressembler aux autres.

Les mots de Cicéron sont ceux de tout citoyen de Rome; il ne change en rien les propriétes et le caractère de la langue latine, mais il parle une langue très différente de celle du peuple, grâce au choix, à l'ordre de la composition, variété des figures et harmonie. On doit de même éloigner la langue castillane de celle du peuple, non point dans les mots ou dans leur sens, ce qui serait un grand vice, mais dans le choix et la disposition.[1]

Si notre langue a gardé sa misère, c'est grâce au mépris dans lequel on tenait l'espagnol qui ne servait qu'à des usages vils.

[1] Il est curieux de comparer ces assertions avec les dernières découvertes de la philologie. Nous en parlerons dans la partie analytique, au chapitre syntaxe.

Quelques-uns ont vaincu ce dédain, et ouvert la porte à une langue copieuse et noble.

Suit une énumération de ces auteurs.

On voit combien le discours de Morales est pessimiste; combien il est exagéré dans ses attaques. Mais, par contre, il est extrêmement discret dans ses conseils. Remarquons qu'il condamne l'emploi de mots étrangers; cependant, lorsqu'il conseillait d'enrichir l'espagnol des dépouilles du latin, lorsqu'en dépit de tant d'œuvres remarquables écrites en castillan, il déclarait que celui-ci avait gardé sa misérable pauvreté d'autrefois, ne poussait-il pas, malgré ses recommandations, à chercher, dans les langues étrangères, des mots propres à enrichir le vocabulaire espagnol?

Il obéissait à des tendances plus dangereuses en recommandant d'éloigner le parler littéraire de celui du peuple; ce conseil, exagéré, donnera maissance à des théories de grande valeur, mais manquant de mesure et de discrétion, telles que celles de Fernando de Herrera,[1] le poète „*divin*", l'initiateur et le guide de la plupart des grands écrivains du XVII[e] siècle, quoiqu'il ait eu moins d'imitateurs au XVI[e].

Les mots étrangers dont il orna ses poésies, la recherche du brillant, un pétrarquisme raffiné et un peu fade, une philosophie pédante et souvent obscure, l'ont fait accuser souvent d'avoir préparé le terrain à Gongora.[2] Mais c'est plutôt par quelques odes héroïques qui eurent plus d'influence que ses chants amoureux, et surtout, grâce à son commentaire sur les œuvres de Garcilaso,[3] que le savant poète put faciliter l'éclosion du mouvement cultiste. Noyées parmi les flots d'une érudition pédantesque dont l'affecta-

---

[1] Né à Séville en 1534, mort en la même ville en 1597. — Au moment où je reçois les épreuves, je viens de lire l'étude biographique et critique d'Adolphe Coster, *Fernando de Herrera* (*El divino*), 1534—1597, Paris 1908. — C'est le seul ouvrage d'ensemble consacré à Herrera. Quoique le Ch. XIX concorde tout naturellement sur quelques points avec mon exposé, je constate avec plaisir que ce dernier, motivé d'ailleurs par d'autres préoccupations, ne fait guère double emploi avec les développements de l'honorable critique. La nature même de mon étude m'amenait à présenter de façon plus concentrée les théories sur l'archaïsme et le néologisme. Par contre, les passages que je donne concernant la comparaison entre l'italien et l'espagnol et ceux se rapportant aux métaphores, ne se trouvent pas chez Coster. Enfin, quoique notre interprétation du maître soit généralement identique, j'hésite à épouser certaines hypothèses du biographe dont les arguments, très appréciables, n'ont pas déterminé ma conviction.

[2] Entre autres: D. Angel Lasso de la Vega y Argüelles, *Historia y Juicio Critico de la Escuela Poética Sevillana en los siglos XVI y XVII* et la lettre de don José Amador de los Rios, placée en tête, Madrid 1871.

[3] *Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones de* Fernando de Herrera, ... En Sevilla por Alonso de la Barrera, Año de 1580, livre très rare et d'une grande valeur. Le commentaire est précédé du fameux discours de Francisco de Medina, dont le sujet est le même que celui de Morales. Medina avec plus de feu, plus d'éloquence, une langue plus belle et plus brillante, entre moins dans les détails et s'en tient d'avantage aux généralités. Ce discours: *El Maestro Francisco de Medina á los lectores* s'étend des pp. 1 à 12.

tion est elle-même un des caractères essentiels du gongorisme, on trouve, dans le commentaire, une série de dissertations brillantes sur les questions traitées auparavant par Morales.

Ses tendances sont les mêmes que celles de ce dernier; mais avec un sentiment plus grand de l'esthétique, il s'attache davantage aux procédés techniques capables d'élever la langue et la littérature castillanes à la hauteur des idiomes classiques et de l'italien.

En un style admirable, servi par un enthousiasme entraînant, il se plaint de voir ses compatriotes imiter Pétrarque et l'Arioste sans les renouveler par la richesse du verbe ou des idées, car on peut faire encore beaucoup de découvertes, et tous les pensers d'amour ne sont pas venus à l'esprit de Pétrarque, de Bembo ou des anciens. Il voudrait joindre à l'imitation des Italiens celle des auteurs classiques pour enrichir sa langue de leurs admirables dépouilles.[1]

Il approuve les Italiens de chercher à embellir leur langue et, d'accord avec Medina, il désapprouve les Espagnols qui pénétrés de l'infériorité de leur langue natale, renoncent à la cultiver: „car celle de la Toscane est très fleurie, abondante, douce et bien parée, mais libre, lascive, languissante, exagérément tendre et molle et pleine d'affectation; elle admet tous les vocables et manque de consonnes aux terminaisons, mérite et suavité rare aux yeux des Italiens, quoiqu'il soit reconnu que c'est là un manque de souffle et de force; elle possède un nombre infini d'apostrophes et d'abréviations, change, tronque et allonge les mots. Mais la nôtre est grave, religieuse, bienséante, altière, magnifique, suave, attendrie, hautement affectueuse et pleine de sentiment, et si copieuse, et si abondante, qu'aucune autre ne peut se glorifier plus justement de cette richesse, de cette fertilité. Elle ne peut admettre ni tolérer les vocables étrangers et bas, ni les ornements lascifs; elle est plus discrète et plus réservée; car personne ne possède assez d'autorité sur elle pour oser innover avec liberté; car elle ne coupe ni n'ajoute des syllabes aux vocables et se garde de modifier ou d'altérer les formes; au contraire, en son ensemble, elle manifeste sa pureté et sa culture son admirable grandeur et son souffle, et par là, dépasse sans proportions toutes les langues vulgaires, de même que pour la facilité et la douceur de sa prononciation. Enfin, la langue espagnole doit se traiter avec plus d'honneurs et de respect, et la toscane avec plus de laisser aller et moins de cérémonie."[2]

On peut voir, à ces paroles de feu, combien les Espagnols qui s'étaient longtemps sentis comme écrasés par la supériorité de l'Italie, commencent à relever la tête. Dans cet émouvant plaidoyer

---

[1] *Op. cit.* pp. 71—72, dans le commentaire du premier sonnet de Garcilaso.

[2] *Ibid.* pp. 74—75. Pour le texte de cette traduction, ainsi que pour les citations et résumés qui suivent, voyez les extraits de Herrera à l'appendice qui le concerne.

pour le parler natal, on sent une fierté, un orgueil national intenses; il est visible que les disciples croient pouvoir aujourd'hui se passer du maître. Aussi le mouvement qui s'annonce sera-t-il plutôt une réaction contre l'initiateur que l'on va tenter de vaincre par ses propres armes.

Herrera reconnaît, il est vrai, la supériorité des poètes toscans auxquels il doit tant lui-même; mais ce n'est pas, dit-il, à cause de leur langue, qu'ils se sont élevés si haut, mais parce qu'ils se sont attachés à la poésie avec plus d'ardeur, tandis que les Espagnols, trop occupés par le métier des armes, n'ont pas eu les mêmes loisirs et n'ont pas honoré la poésie au même point.

Pour donner un éclat suprême à la littérature des siens, il veut que l'on enrichisse et perfectionne encore l'outillage des poètes. Dans ses belles dissertations sur l'archaïsme et le néologisme, il expose les moyens qu'il compte employer pour y atteindre.

Nombre de ses remarques sont admirables de bon sens et de discrétion; il serait difficile de mieux limiter les conditions dans lesquelles l'emprunt à l'étranger peut être légitime. Mais, d'autre part, il y règne une telle fougue, une telle éloquence, l'appel au pillage est si puissant, si entraînant, qu'en dépit des entraves judicieusement opposées aux poètes, l'impression finale est la crainte de voir bientôt le castillan submergé sous des flots de vocables antiques.

Nous devons, dit-il, ramener au jour beaucoup de mots tombés sans cause.

Il est permis à l'écrivain d'employer ceux d'origine étrangère quand ils n'existent pas dans sa langue ou quand ils sont plus expressifs. Aristote en loue l'emploi parce qu'ils donnent de la grâce à la composition, la rendent plus charmante „*et plus éloignée du parler ordinaire.*"[1]

Les vieux écrivains espagnols ont fait entrer dans la langue un grand nombre de termes latins, italiens et de néologismes. Leur science du langage était-elle plus grande que celles des auteurs modernes et doit-en „craindre d'user de mots étrangers et nouveaux s'ils sont purs, corrects, expressifs, s'ils conviennent, s'ils sont magnifiques, cadencés et de son harmonieux?"

D'ailleurs, comme le dit Cicéron, "*les poètes parlent une autre langue*; le poète ne traite pas les mêmes questions que l'orateur; les lois, les points à observer ne sont pas les mêmes. Mais l'audace des poètes peut aller plus loin: *ils peuvent se servir des mots de toutes les langues*. C'est pour ces causes et pour d'autres encore, qu'Aristote les appelle tyrans des vocables. En effet, la poésie est extrêmement abondante, riche en tous points, *soumise à son droit et à sa seule juridiction, sans sujétion aucune.*"[2]

---

[1] *Ibid.* pp. 120—121, au sujet du mot *tamaño* que Herrera signale comme un archaïsme.

[2] *Ibid.* p. 575, au commentaire sur le mot *desbañe* qui commence p. 573.

Cependant Herrera exige, pour le choix des mots, les conditions suivantes:

Ne pas remplacer ceux qui sont „*purs, élégants et expressifs*" par d'autres „*impropres et moins énergiques*".[1] „La création de néologismes ne convient pas à tous et requiert un *jugement excellent*; le reste du discours doit *donner autorité au vocable neuf* qui doit s'y insérer comme une étoile. Il faut être mesuré et observer l'*analogie* et la *similitude* avec les autres mots formés et innovés par les bons écrivains. Mais un mot ne doit pas être rejeté parce qu'il manque chez l'un d'eux."[2]

Plus alarmantes sont les tendances de Herrera dans son apologie du style figuré dont je n'hésite pas à reproduire ici quelques passages des plus importants en raison de leur valeur intrinsèque et de leur signification pour le développement ultérieur du cultisme: „l'expression propre n'a pas toujours de force; aussi Aristophane le grammairien condamne-t-il à bon droit les mots propres, parce qu'ils sont très simples tandis que les mots étrangers et figurés paraissent généralement plus magnifiques, sans doute parce qu'ils sont plus rares et moins usités ... Comme l'atteste Aristote au livre III *de la Rhétorique*, la translation met les choses merveilleusement en lumière, charme et empêche le discours de paraître vulgaire ... Il est hors de doute qu'une plus grande suavité, une plus grande douceur resplendit dans l'expression imagée que dans l'expression primitive; c'est ce qui se voit aisément dans la métaphore, car grâce à elle, le discours se cultive, s'orne et s'éclaire comme si on y semait et répandait des étoiles."[3]

Il faut reconnaître que le savant artiste fait aussitôt de très judicieuses restrictions qui condamnent à l'avance les excès du gongorisme; mais les poètes ne voient dans les œuvres critiques que ce qu'ils désirent y voir; Herrera avait beau condamner les métaphores accumulées, obscures, forcées, en opposition avec l'idée à exprimer, il avait consacré leur valeur et augmenté leur vogue après tant de rhétoriciens et de poètes, lui qui ne craignait pas de se contredire en déclarant qu'„*il est permis d'engendrer des tropes innombrables.*"[4]

L'exemple qu'il donnait lui-même n'était pas de nature à pousser ses successeurs vers une saine interprétation de ses doctrines.

Il accorda certainement droit de cité à des mots sonores et expressifs, et l'Espagne doit lui en être reconnaissante; mais il en créa également de peu conformes au génie de la langue et d'une dureté déplaisante. Il n'est pas jusqu'aux plus gracieux de ses vocables qui ne deviennent fastidieux sous sa plume et particulièrement dans ses sonnets où il les répète à satiété en dépit

---

[1] *Ibid.* p. 121.
[2] *Ibid.* p. 574—575.
[3] *Ibid.* p. 83—84, Commentaire sur le Sonnet 2, au mot *sequedad.*
[4] *Ibid.* p. 574.

de leur nouveauté ou de leur audace. Il suivait ainsi ses préceptes tendant à user de mots rares pour rendre la langue plus noble et moins vulgaire.

Un des amis les plus intimes de Herrera, le divin Barahona de Soto s'éleva lui-même contre ces excès du grand sévillan, dans un sonnet *Contre un poète qui dans ces poésies faisait grand usage de ces mots*:

> *Esplendores, celajes, rigoroso,*
> *Selvaje, llama, líquido, candores,*
> *Vagueza, faz, purpúrea, Cintia,*[1] *ardores,*
> encore une fois *esplendores, caloroso;*
> *Ufanía, apacible, numeroso,*
> *Luengo, osadía, afán, verdor, errores,*
> encore et cinq cents fois *esplendores;*
> encore des *esplendores, crespo, gloríoso;*
> *Cercos, ásperos, albos, encrespado,*
> *Esparcir, espirar, lustre, fatales,*
> *Cambiar*, et d'*esplendor* encore un tantinet;
> *Luces, ebúrneo, nítido, asombrado,*
> *Orna, colora, joven, celestiales . . .*
> A part cela, il est certain que c'est joli.[2]

Dans ses *Observations du prêtre jacobin*,[3] pamphlet des plus mordants, dirigé contre le commentaire sur Garcilaso, l'auteur anonyme, don Juan Fernandez de Velasco, reproche à Herrera l'emploi des mots *toroso, ydiotissimo, rusiñol* (*Observacion XI*), *liquesce, sage, ayme, languideza, lassitud, luxuriante, elocucion, lassamiento, venustidad, character del dezir* (*Obs. XII*), sans compter ceux dont le critique trouve l'application déplacée. Par contre, le prêtre jacobin

---

[1] *Cintia* est un nom propre qui désigne la lune; il ne figure donc dans cette liste que pour sa trop grande fréquence.

[2] Publié par Francisco Rodríguez Marín dans son *Luis Barahona de Soto*, dj. cit., p. 690. Dans sa partie critique, p. 164, Rodríguez Marín cite des passages très caractéristiques de Herrera regorgeant de quelques uns des mots critiqués. — Malgré cette attaque, Barahona admirait beaucoup le génie de Herrera auquel il adressa des sonnets aussi élogieux que ceux ci: *Dichosa ¡oh gran Herrera! es vuestra ira* (éd. cit. p. 690), et *En tanto que admirado vas cogiendo* (ibid. p. 691). — Voyez, en opposition avec les assertions de Rodríguez Marín et les miennes, les arguments très sérieux de Coster, dans son *Herrera* dj. cité, pp. 46—50, où il exprime l'opinion que le sonnet *Esplendores, celajes, rigoroso*, n'est point dirigé contre Herrera et comparez avec ma réponse dans les *Addenda*.

[3] *Observaciones del Licenciado Prete Jacopin, vecino de Burgos. En defensa del Principe de los Poetas Castellanos Garcilasso de la Vega, vecino de Toledo, contra las Anotaciones que hizo a sus obras Fernando de Herrera, Poeta Sevillano.* Tel est le titre que porte le *Ms. S.* 165 *de la Biblioteca Nacional* de Madrid. Les *Observaciones* ont été publiées par la *Sociedad de Bibliófilos Andaluces*, dans le volume: *Fernando de Herrera. Controversia sobre sus Anotaciones á las obras de Garcilaso de la Vega. — Poesias ineditas*, Sevilla, 1870, pp. 1—62. Les Ms. utilisés y sont cités p. XIII, n. 1.

défend *tamaño* (*Obs. IV*) contre Herrera et approuve comme lui *ayuda* et *lindo* (*Obs. V*). Dans sa réponse,[1] sous le chiffre correspondant aux *Observations* de son adversaire, Herrera s'attache à justifier l'emploi de chacun des mots incriminés.[2]

Un demi siècle plus tard, don Francisco de Quevedo, dans sa *Préface aux œuvres de Francisco de la Torre*,[3] remarque la fréquence chez Herrera des expressions et mots suivants qu'il affecte d'admirer, quoiqu'une légère teinte de désapprobation semble se cacher derrière ses éloges: *salve, ostro, aura, mustio, orna, cuidosa, desparciendo, perdimiento, despiadada, yerto invierno, conducir, cuitado, errando la selva, relucientes llamas de oro, furiosa onda, de cristal ornada, esquivar.*[4]

Par contre, Quevedo déclare lire avec déplaisir chez le même poète: *ovosa, pensosa, pocion, crispar de ojos, relazar, sañoza, ensandece, ufanía, pavor, adola, espirtu, do, vo,*[5] *porfioso desvarío*; il trouve trop de dureté dans: *trayo, cuitoso, lasa voz, dudanza, giro del fuego, con puro lampo.*

Parmi ces mots, ajoute le sévère critique, „les uns sont entièrement latins . . . les autres sont de composition âpre et peu nécessaire puisqu'ils se substituent à un terme décent et élégant.“

Longtemps après la publication de ses œuvres, nombre de vocables employés par Herrera paraissaient encore durs et insolites à des écrivains de la valeur de Quevedo. Néanmoins, les cultistes arriveront à faire admettre la plupart de ces mots qui ne constitueront qu'une faible partie de leur vocabulaire.[6]

Dans ses sonnets où il imite Pétrarque avec des accents plus solennels et plus grandioses, mais avec moins d'originalité et de pénétration psychologique, Herrera ne crée guère de métaphores nouvelles; il les emprunte presque toutes au maitre: chaînes, liens, flèches, flammes, feu, foudre, neige, gel, etc.; il les rend même plus

---

[1] La réponse de Herrera est publiée dans le même volume des *Bibliófilos*, pp. 63—158, d'après le codex Ee. — 114, de la *Biblioteca Nacional*, lequel ne porte pas de titre.

[2] Coster, pp. 387—394, relève également ces archaïsmes et néologismes, et ajoute que Herrera introduisit dans ses œuvres nombre d'adjectifs en *oso*, comme *belicoso, corajoso*, etc.

[3] Quevedo, *obras*, éd. Fernandez Guerra, II, 489 sq.

[4] J'omets quelques expressions citées par Quevedo, pour leur fréquence, mais qui n'avaient aucun caractère néologistique.

[5] *Espirtu* est simplement syncopé; *do* n'est pas une forme apocopée de *donde*, mais vient du latin *de ubi* tandis que *donde* vient de *de unde*; *do, esto* ne sont pas non plus apocopés: ce sont des formes anciennes, comme le fait remarquer M. A. Morel Fatio dans l'*Hymne de Lépante, publiée et commentée*, Paris 1893, pp. 14—16.

[6] D'après Coster, qui exprime l'opinion (pp. 48 sqs. et pp. 188—200) que les poésies de Herrera publiées en 1582 représentent une version postérieure à celle de l'édition posthume de 1619, la plupart de ces mots, y compris ceux qui figurent dans le sonnet: *Esplendores, celajes, rigoroso*, auraient été reniés par Herrera dans la deuxième partie de sa carrière; j'exprimerai quelques doutes à ce sujet dans les *Addenda*.

froides, plus conventionnelles, moins expressives et souvent plus obscures.

Mais dans ses odes, et particulièrement dans celle *Pour la Victoire de Lépante*,[1] il se libère de la tutelle italienne et fait don à sa littérature de tropes grandioses et parfois sublimes. Ceux-ci sont le plus souvent empruntés à la bible, mais avec la liberté avisée d'un artiste éclairé. Ici, il pêche plus souvent par abus que par mauvais goût, quoique son emphase superbe dégénère quelquefois en enflure. Les petits poètes de ce temps n'écrivaient pas en un style moins avancé et tombaient davantage dans le conceptisme. Barahona les a fustigés dans quelques satires qui montrent à merveille comment la littérature d'alors inclinait déjà vers le culto-conceptisme du XVII[e] siècle.[2]

Quant à la syntaxe, Herrera se montre peu révolutionnaire dans ses sonnets où il imite parfois la construction italienne ou les quelques audaces de Garcilaso. Dans les odes, et surtout dans celle *Pour la Victoire de Lépante*, il cherche réellement à assouplir et à transformer la construction castillane afin de lui donner une force d'expression et une beauté esthétique qu'elle ne possédait

---

[1] V. l'édition citée de M. Morel Fatio. La valeur de l'introduction et la solide érudition des notes, rendraient très désirable une réimpression de ce livre épuisé.

[2] V. Barahona, *éd. cit.*: *A Gregorio Silvestre*, p. 699 sq. Remarquez les attaques contre l'obscurité:

> Mas torno [á] aquellos necios ó badajos,
> Que por ir tan escuros piensan luego
> Llevar la palma y de laurel los gajos,
> Y no conocen que la luz del fuego
> Á las tinieblas de la noche escura,
> Y la agua clara á la de un charco ciego
> Y que la mas distinta compostura
> Á la muy intricada excede y pasa,
> Y cansa mucho menos y mas dura. (p. 703.)

Voyez également: „Enseñar con invidia ni interese" et les 30 vers suivants (p. 704), toujours sur l'obscurité. — Pour les expressions recherchées, V. p. 705; la satire, qui est très longue, mériterait d'ailleurs d'être reproduite toute entière. Très significative aussi est cette autre satire du même auteur: *Contra los malos poetas afectados y escuros en sus poesías*, pp. 712 sqs. Citons entre autres ces courts passages:

> Y otro, en heroico estilo, llamó *naves*
> *Despalmadas y bancos de galeras*
> A las hermosas damas y suaves. (p. 720.)

Rodríguez Marín, dans sa note 3 de la même page, fait remarquer que ces *naves despalmadas* proviennent des *legni spalmati* du sonnet de Pétrarque: *Ne per sereno ciel ir vaghe stelle.* Notons encore ces vers de Barahona dans la même satire:

> En cuanto al humo excede el aire raro
> Y en cuanto á triste noche alegre dia,
> En tanto al escribir escuro el claro. (p. 721.)

pas avant lui. Malgré certaines maladresses et certaines obscurités, on doit reconnaître qu'il est arrivé à un remarquable résultat. Ici encore, la bible, lue dans le texte de la Vulgate, l'a inspiré autant que les classiques latins.

Herrera a créé le grand style lyrique de l'Espagne, tâche ardue qui exigeait une énergie et un génie peu communs. Mais cette œuvre grandiose péchait par certains défauts qui devaient la rendre aussi néfaste que bienfaisante. Quoique l'habile styliste n'ait jamais usé d'une syntaxe absolument opposée au génie des langues latines, il innova cependant avec une témérité qui devait être plus tard un exemple funeste. Ses métaphores, trop nombreuses, sont souvent d'un goût douteux, manquent d'expression et tendent, au moins dans ses sonnets, à la création de lieux communs et de formules conventionnelles qui seront utilisées et dangereusement déformées par ses successeurs.

Il fait l'éloge de la clarté, mais il n'est pas rare qu'il s'entoure de brumes et de nuages; il rendit le castillan plus sonore, plus brillant, il le para d'ornements inconnus jusqu'alors, mais il le laissa moins clair et moins expressif qu'il ne l'avait trouvé.

Il condamne indirectement l'œuvre de Juan de Mena et la rénove avec plus d'à-propos et de discrétion, mais il commet en partie les mêmes erreurs; il considère comme un signe d'infériorité de l'italien, la facilité avec laquelle il admet les vocables étrangers, et d'autre part, il exhorte ses compatriotes à procéder au même pillage.

Herrera recommande au poète de procéder avec mesure et jugement, d'observer l'*analogie* et la *similitude*; mais en affirmant qu'il *est permis d'engendrer des tropes innombrables*, que les poètes peuvent employer „*les mots de toutes les langues*", que „*la poésie est soumise à son droit et à sa seulè juridiction, sans sujétion aucune*"; en disant que „*les poètes parlent une autre langue*"; en cherchant à la rendre „*plus éloignée du parler ordinaire*", le poète „divin" et „altisonant" préparait les voies aux excès de ses successeurs; il autorisait la création d'une langue complètement factice, entièrement séparée de celle de la prose et en contradiction organique avec les lois des parlers romans.

Une autre prétention, caractéristique du cultisme, se trouve déjà dans les œuvres du grand critique sévillan dont le *Commentaire sur les œuvres de Garcilaso* cherche trop visiblement à mettre en lumière l'*érudition* de l'auteur; ses poésies même se ressentent de cette affectation.

On y voit aussi se manifester une vive admiration pour tout ce qui touche à la *culture* et à la *subtilité*: les mots *culto* et *cultura* y apparaissent assez fréquemment, dans le sens ancien et favorable de *cultivé*, *affiné* et de *culture*. L'auteur dit que la langue espagnole révèle sa pureté et sa *culture*[1] et il s'exprime même comme on le

[1] *Com.* p. 75. Cf. Ap. *Culto.*

fera au siècle suivant, lorsqu'il affirme „que la langue latine put, comme une terre nouvelle, devenir fertile et abondante grâce à cette *culture* (labranza)".[1] Les mots *agudo* et *agudeza* apparaissent plusieurs fois aussi avec une intention élogieuse.

Aussi peut-on dire que, dès à présent, les principaux caractères du cultisme sont déjà réunis sous une forme embryonnaire dans la littérature du temps.

---

[1] *Ibid.* p. 574 cf. Ap. *Culto.*

Chapitre V.

Causes de la Transformation rapide du Style et de la Langue au XVII[e] Siècle.

Situation des lettres à la fin du XVI[e] siècle et au commencement du XVII[e]. Ledesma et le conceptisme dans la littérature religieuse. Le lyrisme andalou dans les FLORES DE POETAS; persistance du courant italien pré-marinesque.

Quoique tous les germes du cultisme se trouvent à l'état latent dans la plupart des œuvres du XVI[e] siècle, on doit reconnaître que celui-ci connut, en général, une littérature relativement sévère.

L'enflure et la préciosité n'affectent guère que la poésie lyrique qu'elles n'ont point encore changée en un labyrinthe miroitant.

Si le divin Herrera, le poète le plus génial de cette époque, fut aussi l'un des plus emphatiques et des moins naturels, l'admiration qu'il provoqua ne fit naître autour de lui que des imitations timides: Juan de Arguijo, avec des qualités moins brillantes, ne tombe point dans les mêmes excès.

Aussi peut-on s'étonner de voir, au XVII[e] siècle, une transformation lente d'abord, puis tout à coup rapide et brusque, donner naissance en une dizaine d'années à la lyrique éclatante, mais précieuse et obscure à laquelle s'est attachée l'épithète de *cultiste*.

La rapidité de cette évolution, la complexité de sa marche et l'obscurité de ses origines ont poussé la plupart des critiques à attribuer à l'Italien Marino la naissance du cultisme.[1]

Quant à moi, sans nier complètement l'action exercée par le Cavalier Marin, je crois que l'on peut trouver des causes plus logiques à la transformation qui nous occupe. Les germes en sont plus lointains; nous avons vu qu'on doit les chercher dans certaines tendances nationales, dans une longue évolution sous l'influence de civilisations et de littératures étrangères ainsi que dans l'action puissante de la Renaissance et des humanistes espagnols. Enfin, des circonstances quelquefois fortuites, plus souvent déterminées par la décadence naissante de l'Espagne, précipitèrent

[1] Comme il a été dit au commencement du Chap. I.

soudain la naissance d'une crise que la force et la pondération des esprits avaient seules pu retarder jusque-là.

Concordant avec la fin du siècle, la mort de Philippe II termine une période grave et austère. Le règne de Philippe III sera plus gai et plus libre; les esprits fatigués des couleurs sombres aspirent à des teintes plus fraîches; ils ont besoin de moins de sagesse, de plus de fantaisie. La vie de cour renaît de ses cendres; la royauté affaiblie, maîtresse d'un empire près de se démembrer, brille d'un éclat qu'elle n'a jamais connu. La vie galante et le luxe ressuscitent en dépit des pragmatiques royales, et avec le dévergondage des mœurs, éclate le dévergondage des esprits.

Tous les écrivains célèbres de l'âge écoulé sont morts avec le siècle. Rarement on vit la Mort moissonner autant de génies en si peu d'années.

Santa Teresa de Jesús exhalait le dernier soupir en 1582, six ans avant Luis de Granada, le plus pur et le plus correct des écrivains religieux d'Espagne.

1591 voyait mourir San Juan de la Cruz, ainsi que le théologien avisé, le poète charmant de naturel et d'exquise sensibilité que fut Luis de Leon.

La même année encore expirait Ambrosio de Morales et trois ans plus tard, Ercilla y Zúñiga, le seul poète espagnol qui parvint à composer un poème épique de quelque valeur.

En 1596 et 1598 s'éteignirent Pedro Malon de Chaide, et Benito Arias Montano, les derniers grands ascétiques.

Enfin l'Andalou Barahona de Soto, poète délicat doué d'une vision fraîche et pittoresque, d'une souplesse et d'une grâce ravissantes, quoiqu'il soit parfois maniéré et confus, fermait à jamais les yeux cinq ans avant la fin du siècle.

Quant à Herrera, il descendit dans la tombe en 1597, un an avant la mort de Philippe II qui clôt un siècle, met fin à une importante période historique, à une conception austère et grave de la vie, et marque un tournant décisif de la littérature castillane.

La plupart des génies du siècle ne se sont pas encore révélés.

Au moment où Philippe III monte sur le trône, en Septembre 1598, Quevedo n'a que dix-huit ans et ne s'est point fait connaître.[1]

---

[1] Né en 1580; mort en 1645. On trouve les premières traces de sa veine poétique dans le livre de Lucas Ródriguez, *Conceptos de divina Poesia*, 1599, où il publia un sonnet en l'honneur de l'auteur. *V. Obras completas de* Don Francisco de Quevedo Villegas ... *por Aureliano Fernandez-Guerra y Orbe ... con notas y adiciones de D. Marcelino Menendez y Pelayo* ... Tomo segundo y primero de las Poesias, Sevilla, 1903. Les poésies qui s'y trouvent sont datées, mais ce n'est là qu'une petite partie de l'œuvre. Les autres ont été publiées de façon très défectueuse par F. Janer dans le T. 69 de la Biblioteca de A. E. Mais les T. 23 et 48 de la même col. forment l'excellente édition des œuvres en prose par Fernandez-Guerra. Le T. 1 (23 de la Col.) contient également une biographie (pp. XXXIX—LXXXI) de Quevedo. La meilleure est celle de

Tirso de Molina, quoique né en 1571 ne s'était point encore révélé par des drames grandioses et terribles comme son inimitable *Don Juan*, ou par des fantaisies compliquées et allègres comme *Gil aux chausses vertes*.[1]

Juan Ruiz de Alarcon, dont Corneille devait plus tard traduire le *Menteur* (*La Verdad sospechosa*), était encore un jeune homme de dix-huit ans.[2]

Jáuregui, le traducteur avisé de l'*Aminta*, qui se fit admirer par la grâce aisée de ses vers, avant de se révéler critique éminent, allait entrer seulement dans sa quinzième année et tournait les yeux vers la peinture.[3]

Don Juan de Tassis,[4] plus tard Comte de Villamediana, brillait à la cour par l'élégance captivante de sa tournure et l'acuité mordante de son esprit. Mais le peu de vers qu'il put écrire avant cette époque ne permettait point de le ranger parmi les poètes en renom. Il devait être, après Gongora, l'un des plus éclatants représentants de la poésie cultiste, comme Paravicino y Arteaga, peu connu par ses vers obscurs et ampoulés, mais célèbre par les extravagances dont il surchargea le style de la chaire.[5]

Don Luis Carrillo, l'écrivain précieux et recherché qui devait être un des initiateurs du mouvement nouveau, n'était point sorti de l'adolescence.[6]

Esteban Manuel de Villegas,[7] connu pour ses remarquables essais de vers saphiques et adoniques, était encore un enfant; Calderon[8]

E. Mérimée dans son *Quevedo* dj. cit., pp. 1—124. Bibliogr. dans Fern. Guerra (T. I, pp. LXXXIII—CXVIII) et T. II (48), pp. XXXVI—XLII), dans Mérimée, op. cit., pp. 440—462, et dans la réédition corrigée par Menendez y P., t. I. 1897, pp. 375—532. V. aussi pour la Biogr., pp. 533—591.

[1] Né en 1571 mort en 1658. Biogr. et Bibl.: Cotarelo: *Tirso de Molina*, Madrid 1893.

[2] Alarcon né en 1580, mort en 1639, est l'un des écrivains les plus purs qu'ait connus l'Espagne. Venu d'Amérique, ses procédés littéraires ont étonné longtemps les Castillans. Il est le premier qui leur ait fait connaître des comédies de caractère. V. la brillante biographie: *D. Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza, por* D. Luis Fernandez Guerra y Orbe ... Madrid 1871.

[3] Né à la fin de 1583, mort en 1641. V. la Biographie de D. José Jordan de Urries dj. citée.

[4] Né en 1582, m 1622, assassiné, parce qu'il avait, dit-on, osé prétendre à l'amour de la reine. Ses œuvres furent publiées après sa mort. Pour la Biogr. et Bibliogr. V. Cotarelo y Mori: *El Conde de Villamediana*, Madrid 1886.

[5] Né en 1580, fils de D. Mucio Paravicino, italien et de Da Maria de Arteaga, docteur en théologie, prédicateur connu dès 1605, prédicateur de la cour depuis 1617, mort en 1633. Il n'existe point sur lui d'étude critique.

[6] Né en 1583. Commandeur des galères d'Espagne (cuatralvo), il combattit en Italie et mourut en 1610. On ne possède point de critiques de ses œuvres.

[7] 1589—1669, poète fleuri mais relativement discret. Introduisit en espagnol les vers saphiques et adoniques.

[8] Né en 1600, mort en 1681. Outre ses célèbres drames, comédies et autos sacramentels, il écrivit un certain nombre de poésies qui ne sont pas sans intérêt. V. la Bibliographie: *Die Calderon Literatur. Eine biblio-*

n'était pas encore né, et Montalvan,[1] dramaturge intéressant et poète confus, ne devait voir le jour que quatre ans plus tard.

Quatre ou cinq grands hommes occupaient la scène: Mariana avait commencé la rédaction latine de sa fameuse *Histoire d'Espagne*; les deux frères Lupercio et Bartolomé de Argensola,[2] sucessivement historiographes d'Aragon, écrivaient des poésies élégantes d'inspiration latine et d'une recherche souvent affectée, en dépit de leur allure superficiellement classique.

Juan de Arguijo et quelques autres Andalous continuaient avec grâce, mais sans force, l'école de Herrera.

Cervantes avait publié, sans grand succès, sa *Galatea*, et après une vogue de courte durée, avait échoué au théatre. Son *don Quichotte* ne devait paraître qu'en 1605.[3]

Par contre, Lope de Vega, dont la verve dramatique avait commencé la fortune, publiait en cette même année 1598 sa pastorale l'*Arcadia* et sa *Dragontea* qui chante en vers patriotiques la défaite de Drake.[4]

Quant à don Luis de Gongora y Argote,[5] prébendier du

---

graphisch-kritische Übersicht von H. Breymann, München u. Berlin 1905, Il n'existe point de travail d'ensemble de quelque valeur sur Calderon.

[1] 1602—1638. Il n'existe sur lui que de courtes notices et l'ouvrage sans valeur ni originalité: *An Essay upon the Life and Dramatik Work of Dr. Juan Perez de Montalvan. By* George William Bacon, Philadelphia 1903.

[2] Lupercio Leonardo de Argensola, 1559—1613. Ecrivit pour le théatre; composa de nombreuses poésies et fut chroniqueur d'Aragon. Son frère Bartolomé Leonardo, poète né en 1562, succéda a son frère comme chroniqueur et mourut en 1631. Sur ces écrivains, V. La Viñaza, *Obras sueltas de Lupercio y de Bartolomé Leonardo de Argensola (Col. de Escritores Castell., t.* 69 *et* 75) ainsi que D. Miguel Mir, *Bartolomé Leonardo de Argensola*, Zaragoza, 1897.

[3] Cervantes naquit en 1547 et mourut en 1616.

[4] Outre le nombre fabuleux de ses comédies, Lope écrivit diverses nouvelles et foule de poésies d'un style généralement facile et élégant. (Né en 1562, mort en 1635.) Voyez pour la vie si nouvementée de Lope de Vega, et pour l'immense bibliographie de ses œuvres, les deux ouvrages, *Nueva Biografia de Lope de Vega, por* Don Cayetano Alberto de la Barrera, Madrid 1890 (contient la bibliographie non dramatique) et Rennert, *The Life of Lope de Vega*, Glascow etc. 1904 (contient la Bibliographie des œuvres dramatiques.)

[5] Né à Cordoue en 1661, mort en cette même ville en 1627 après un long séjour à Madrid. Sa vie est très mal connue. L'étude de Churton: *Gongora an Historical & Critical Essay on the Times of Philipp III & IV of Spain with Translations By* Edwards Churton, 2 vol. London 1862, et dont le T. 2 ne contient que des traductions, n'est ni une biographie de l'auteur, ni une bibliographie, ni un travail critique, mais une narration agréable des évènements politiques et historiques de l'époque, parmi lesquels on voit apparaître de temps en temps Gongora. Les erreurs, d'ailleurs, y sont assez nombreuses. Les traductions sont faites sur des œuvres non gongoriques, à part la traduction du *Polifemo* qui est très libre. — La petite brochure de D. Manuel González y Frances, *Gongora racionero*, Córdoba 1896, où l'auteur, chanoine, lui-même, nous donne les extraits du chapitre de Cordoue concernant Gongora, offre quelques indications permettant de rectifier parfois la chronologie extrêmement vacillante de la vie du poète et de ses œuvres. — On annonce la publication prochaine d'une édition nouvelle: *Argote y Gongora, Obras Poéticas*, éd. R. Foulché Delbosc, *Bibl. Hispanica*,

chapitre de Cordoue, il était avantageusement connu pour l'exquise légèreté de ses romances et de ses letrillas au style vif, populaire, et agréablement caustique. Il avait fait également des sonnets de circonstance et quelques pièces lyriques. Parmi toutes ces compositions qui ne furent imprimées, pour la plupart, qu'après la mort de l'auteur, toutes celles, écrites avant cette époque, et dont j'ai pu fixer la date, ne font deviner en rien la somptueuse extravagance de ses poèmes futurs.[1]

Le XVII[e] siècle ne s'ouvre point sur une littérature plus riche. Il débute par la publication des *Conceptos Espirituales* de Ledesma,[2] qui ne sont que la manifestation la plus éclatante de la décadence de la littérature pieuse à cette époque. Chaque poésie, écrite dans une langue traditionnelle et purement castillane, n'est qu'un concept développé en métaphores incohérentes ou présenté sous la forme de puériles énigmes.

Si cet ouvrage n'eut point une influence marquée sur le style lyrique, une brève analyse de son contenu suffit à établir qu'on ne doit pas attribuer à Marino la mode des concetti en Espagne. Nous avons vu, d'ailleurs, qu'ils s'y développèrent par une combinaison de l'esprit national avec celui de la Provence et de l'Italie, sans que cette dernière jouât un rôle prépondérant à cet égard. Il semble même que, du côté de la littérature religieuse, l'Espagne ait devancé l'Italie dans la création systématique des concepts.[3]

---

t. XVI et XVII, d'après le manuscrit de Chacon écrit du vivant de l'auteur et enrichi de dates communiquées par Gongora à Chacon. Cette édition n'a pas vu le jour, quoique Fitzmaurice Kelly l'annonce déjà comme imprimée, dans sa *Litt. Esp.*, éd. française, 1904. J'ai vu à Madrid ce fameux manuscrit que me montra M. Paz y Melia; mais Gongora lui même, vieux et l'esprit affaibli, indiqua des dates qui se trouvent fréquemment en contradiction matérielle avec les événements.

[1] Par exemple son sonnet *A la Austriada* (de Juan Rufo) 1584; *l'Ode sur l'Armada: Levanta España* ... qui ne dépasse pas le mode d'Herrera (1588); Son sonnet *A un retrato de Aluar Bazan*, 1588 etc. etc.

[2] Alonso de Ledesma, né en 1552, m. en 1623, est le célèbre auteur de quelques ouvrages qu'il paraît bon de citer en raison de leur caractère essentiellement conceptiste: *Conceptos Espirituales de Alonso de Ledesma*, etc., Madrid, 1602 (1ère édition 1600, que je n'ai point vue). — *Iveguos de Noche Bvena moralizados a la vida de Christo con cien enigmas hechas para honesta recreacion. Compvestos por* Alonso de Ledesma ... año 1621, En Madrid, por la viuda de Alonso Martin. (1ère édition 1611.) — *Romancero y Monstro imaginado*, por Alonso de Ledesma ... Año 1616. Lerida, por Luys Manescal. — Le *Monstro* s'est publié seul en 1615 à Madrid. On ne peut rêver une débauche plus extraordinaire de jeux de mots, d'énigmes, de métaphores délirantes.

[3] Nicolas Antonio, dans sa *Bibliotheca Hispana Nova*, Matriti 1788, cite un grand nombre de traités de Concepts *predicables* ou non. Citons parmi les plus anciens: *Promptuarium Conceptuum* (1604) de Rafael Sarmiento. — *Conceptos predicables et Miscelaneas predicables* (1611—12) de Melchiorre Fuster. — *Silva Comparationum* (1611) de Gonzales de Critana. — *Apparatus Concionaturum* (1614) de Francisco Labata. — Les traités de concepts religieux n'apparaissent que plus tard en Italie; mais ceux concernant la poésie se systématisent d'avantage, prennent une couleur philosophique, et reviennent en Espagne par l'œuvre de Gracian, *Agudeza y Arte*

Les prédicateurs espagnols s'habituèrent de bonne heure à présenter concrètement, sous la forme d'une image, les mystères et les symboles religieux. Ils n'exigaient point de leur auditoire la compréhension profonde des questions théologiques, mais se contentaient d'une paraphrase superficielle, basée sur des rapprochement sentimentaux ou poétiques, d'habitude plus apparents que fondés.

Ce procédé qui exigeait peu de travail tout en évitant aux prédicateurs peu instruits de verser dans des hérésies inconscientes, amena la publication en Espagne de traités de *Conceptos predicables*. Les concepts de ce genre se répandirent dans les domaines italiens de la couronne d'Espagne, puis ensuite dans l'Italie entière. On les appelait *concetti spagnuoli* ou *concetti napolitani* parce que les Napolitains furent les premiers à adopter la mode venue d'Espagne.[1]

Les mêmes méthodes furent appliquées à la poésie religieuse qui, sous prétexte qu'elle parlait de mystères et de choses divines, crut devoir s'exprimer en un langage très castillan encore, mais énigmatique et incohérent. Les audaces du cavalier Marin à cette époque ne sont rien en comparaison de la fantaisie effrénée de Ledesma.

D'ailleurs, loin d'écrire dans le goût italien, ce dernier puise aux sources de l'inspiration populaire et son style n'est que l'épanouissement de défauts devenus traditionnels en Espagne. Celui de Marino, au contraire, est l'aboutissement logique de l'évolution du lyrisme italien. La base de Ledesma réside dans les romances populaires, dans les chants d'aveugles,[2] dans les écrits religieux.

Marino s'appuie sur un pétrarquisme modifié, sur la pastorale italienne, et sur les latins.

L'influence des prédicateurs et de Ledesma ne se fit guère sentir dans la poésie profane qui ne paraît point douée d'une grande vitalité au début du XVIIe siècle. A part les publications de Lope de Vega, et surtout les deux cents sonnets de ses *Rimas*, on ne peut rien citer d'essentiel avant 1605.

---

de Ingenio, dj. cité. Cette question a été étudiée avec autorité par Benedetto Croce dans ses brèves, mais excellentes études: *I Predicatori Italiani del Seicento e il gusto spagnuolo*, Napoli 1899, et: *I Trattatisti Italiani del „Concettismo“ e Baltasar Gracian*, Napoli 1899. — Je ferai remarquer toutefois que pour les théories du concept poétique, les Italiens semblent devancer de beaucoup les Espagnols (V. Camillo Pellegrino, *del Concetto poetico*, dj. cité).

[1] Cette antériorité paraît bien établie par les arguments et dates fournis par Croce dans les ouvrages précités, notamment p. 12 et suiv. du premier. On pourra également trouver des renseignements sur l'éloquence sacrée en Italie dans Belloni, *Seicento*, dj. cité, particulièrement au Chapitre X, pp. 409 et suiv. — Je ne parle ici que de l'antériorité des traités d'un caractère religieux (cf. les dernières lignes de la note précédente).

[2] Un grand nombre d'aveugles parcouraient l'Espagne et demandaient l'aumône en chantant des poésies le plus souvent religieuses qu'ils composaient ou combinaient quelquefois eux-mêmes.

C'est alors que Pedro Espinosa publia la *Primera parte de las Flores de Poetas Ilustres de España*,[1] anthologie d'une importance capitale pour juger du style et de la langue poétique dans les dernières années du siècle écoulé et dans les toutes premières du nouveau. Outre les poésies de quelques écrivains morts récemment, les Flores contiennent des compositions d'Aguilar, d'Arguijo, d'Alcazar, de Lupercio Leonardo de Argensola, de Lope de Vega, de Gongora et de nombre d'autres écrivains, la plupart Andalous et dont le plus remarquable est Espinosa lui-même.[2] Quoique les traductions latines y soient assez fréquentes, ici encore, l'imitation italienne domine; non plus l'imitation directe de Pétrarque qu'on y peut à peine constater, mais plus souvent, celle de ses successeurs Sannazare, Bembo, l'Arioste, Antonio Minturno, Bernardo et Torquato Tasso qui ont entâché la lyrique espagnole d'une partie de leurs défauts. L'imitation de Marino ne semble pas encore s'y être fait sentir. C'est que le recueil d'Espinosa, bien que publié en 1605, était préparé pour l'impression en 1603, comme il résulte des approbations placés en tête de l'ouvrage.[3] Or, à cette date, Marino venait seulement de publier sa première œuvre, quoique quelques-unes de ses poésies l'eussent déjà rendu célèbre.[4]

Si l'on considère que l'influence des poètes étrangers est généralement lente à se faire sentir, particulièrement lorsque leur manière est audacieuse et révolutionnaire; si l'on y ajoute que la plupart des compositions des *Flores* d'Espinosa ont été vraisemblablement écrites dans les dernières années du siècle précédent, on ne s'étonnera point de les trouver libres de toute imitation marinesque.[5]

---

[1] *Primera Parte de las Flores de Poetas Ilvstres de España, diuidida en dos Libros. Ordenada por* Pedro Espinosa *natural de la ciudad de Antequera Dirigida al Señor Duque de Bejar* . . . en Valladolid, por Luys Sanchez. Año M.DCV. MM. D. Juan Quiros de los Rios et D. Francisco Rodriguez Marín en ont fait une réimpression suivie de précieuses notes critiques (Séville 1896). Le premier de ceux-ci était mort à cette date.

[2] La vie de Pedro Espinosa est restée presque totalement ignorée jusqu'à nos jours. On ne connaissait guère ce touchant poète que grâce à son édition des *Flores*, aux poésies qu'il y publia, et à celles qu'il inséra dans la 2e partie, sous le nom de Pedro de Jesus. Dans son *Pedro Espinosa*, estudio biográfico, bibliográfico y crítico, Madrid, 1907, Rodriguez Marín a mis en lumière, pour la première fois, la vie et les œuvres de cet écrivain trop longtemps méconnu (Né à Antequera en 1578, mort en 1650).

[3] Apr. 24. Nov. 1603. *Tassa* 1er Avril 1605. Privil. 23. Décembre 1603. Dédicace au duc de Bejar par Espinosa: 20. Septembre 1603.

[4] Par exemple celle sur les Baisers, qui se répandit partout en manuscrit. — Les *Rime* furent imprimées en 1602: *Rime* di Gio. Battista Marino, . . . *Parte prima* . . . In Venetia, MD.CIII (sic). Dans le même Volume: *Rime del Marino. Parte seconda* . . . Ven. 1602. — La seconda parte contient les fameux *Baci*. Mario Menghini, *La Vita et le opere di Giambattista Marino*, Roma 1888, p. 44, cite quelques vers de Marino imprimées en 1592.

[5] Les Flores contiennent cependant quelques compositions qui pourraient, à première vue, sembler des imitations de Marino, alors que les analogies, d'ailleurs éloignées, proviennent uniquement de l'identité des sources.

Cela ne signifie point qu'elles fussent généralement d'un goût sévère: la plupart sont subtiles, beaucoup sont maniérées, quelques unes légèrement obscures. Mais ces défauts sont un héritage du passé et ne marquent pas une direction nouvelle.

Ce qu'il y a de réellement neuf dans ce recueil, c'est un souci de la forme, une recherche de l'harmonie, une habileté technique jusqu'alors inconnues. On sent que les genres poétiques sont épuisés et que les écrivains, de plus en plus habiles, sont devenus des virtuoses.

Cette tendance est particulièrement sensible chez les poètes de Cordoue, de Grenade et d'Antequera. Dans leurs chants mollement cadencés s'introduisent parfois des métaphores ensoleillées se développant au gré d'une imagination exubérante. Séduits par la splendeur des images, ils les développent en dépit de l'objet qui les a fait éclore: leur esprit vagabonde en cultivant des fleurs; leur fantaisie les fane avant la naissance du fruit.

Le caractère le plus marqué de ce lyrisme est l'irréel, la description basée sur un trope développé systématiquement, comme dans ces vers de Juan Bautista de Mesa:[1]

A l'endroit où le soleil se couche[2]
on a vu tes deux soleils
qui se sont couchés avec ton absence;
et quoique tu m'eusses promis

[1] Né à Antequera en 1547, mort en 1620. Notaire et poète, on ne connaît guère sa vie. Rodriguez Marín, qui s'est attaché à faire revivre les centres poétiques andalous de la fin XVI[e] siècle, nous donne des renseignements bio-bibliographiques sur cet auteur dans son *Luis Barahona de Soto*, p. 205 et 206, texte et notes et dans son *Pedro Espinosa*, partic. pp. 42—43.

[2] *Poésie* no. 44; p. 61 de l'éd. de Quiros y R. M.

Por donde el sol se pone
Tus dos soles se vieron
Que cuando hiciste ausencia se pusieron;
Y aunque me prometiste
Volverme presto el dia,
Estuvo el alma mia
Mientras este llegaba, en noche triste;
Porque, aunque luego torna
El sol, que al mundo adorna,
No excusa de la noche el negro velo,
Que luego que se ausenta,
Escurece la tierra, cubre el cielo.

Signalons, du même auteur, au no. 231, le sonnet: *Cansado de sufrir mi sufrimiento* dont les derniers vers contiennent des antithèses dans le genre traditionnel comme celles ci:

Mas de mi triste estado condolida
Llegó la muerte, y *yo llegué* á la muerte,
Y estorbómela el gusto de morirme,
Porque con este *sustenté la vida.*
¡Oh nunca vista y desdichada suerte,
Que lo que *quiero* venga yo á *impedirme*!

de me rendre bientôt la lumière,
mon âme fut entre-temps
plongée dans une triste nuit,
car si le soleil qui orne la terre
ne tarde pas à revenir,
il n'écarte pas de la nuit le sombre voile
qui dès son absence
obscurcit la terre et couvre les cieux.

Luis Martin de la Plaza,[1] autre poète peu connu, et l'un des collaborateurs qui apportèrent le plus aux *Flores*, n'était pas moins précieux lorsqu'il décrivait sa maîtresse dormant sur la *verte* amarante.[2] L'exquise harmonie verbale et la virtuosité consommée de l'auteur ne font point pardonner la recherche tant soit peu obscure de ces vers:

[3]Sur la verte amarante et sur la sagette
que baigne le Guadalhorce
le sommeil tenait, de sa clef d'or,
fermés les deux yeux, clairs soleils
de ma belle maîtresse,
et du visage les rouges crépuscules
couverts de sueur odorante.
Le dieu cristallin du ruisseau la vit,
et de sa retraite humide, il saute sur la terre,
le corps vêtu d'algues et de rosée,

---

[1] Et non „Martínez de la Plaza", nom qui lui est donné par erreur dans le texte des *Flores de Espinosa*. Il est né en 1577 à Antequera, mort au plus tard en 1625, comme l'a établi Rodríguez Marín dans son *Pedro Espinosa* où il fournit divers renseignements biographiques et bibliographiques inédits sur Luis Martin, particulièrement pp. 46—47, texte et notes.

[2] Verte désigne évidemment les feuilles de la plante, mais l'intention de donner l'illusion d'une antithèse n'est pas douteuse.

[3] No. 107, p. 127:

Sobre el verde amaranto y espadaña
Que el Guadalorce baña
Tenia con dorada llave el sueño
Cerrados los dos ojos, claros soles,
De mi hermoso dueño,
Y del rostro los rojos arreboles
Con un sudor cubiertos oloroso.
Vídola el cristalino dios del río,
Y á tierra sale de su albergue undoso,
Vestido el cuerpo de ovas y rocío,
Y con helados labios bebe y toca
El delicato aliento de su boca.
El sueño sintió el yelo,
Y abrió los soles del sereno cielo,
Y al dios hecho de escarcha asi le ofenden,
Que suena ya su pecho como fragua,
Y teme que los rayos que lo encienden
Lo conviertan en agua;
Y así, turbado y ciego,
Saltó en el agua y escapó del fuego.

et de ses lèvres gelées, il touche et aspire
la délicate haleine de sa bouche.
Le songe s'aperçut du gel
et ouvrit les soleils du ciel serein;
mais ils attaquent à ce point le dieu de givre,
que sa poitrine déjà crépite comme une forge;
il craint que les rayons qui l'enflamment
ne le convertissent en eau;
et ainsi, troublé et aveugle,
il sauta dans l'eau et échappa du feu.

Si des poètes d'un certain mérite tombaient dans de tels errements, les poétereaux se distinguaient par une extravagance plus échevelée.

Le recueil même contient une satire d'Espinosa contre le langage enflé et obscur.[1] Dès ce moment, les satires pleuvent, et Quevedo, qui n'apportait guère aux *Flores* que des fantaisies comiques, relativement simples encore, ne se fit pas faute, dans les années qui suivent, de lancer ses foudres sur les poètes solaires et crottés.[2]

---

[1] P. 75, no. 59:

Rompe la niebla de una gruta escura
Un monstruo lleno de culebras pardas,
Y, entre sangrientas puntas de alabardas
Morir matando su furor procura;
Mas de la escura horrenda sepultura
Salen rabiando bramadoras guardas,
De la noche y Plutón hijas bastardas,
Que le quitan la vida y la locura.
Deste vestiglo nacen tres gigantes,
Y destos tres gigantes, Doralice,
Y desta Doralice nace un Bendo.
Tú, mirón que esto miras, no te espantes
Si no lo entiendes; que aunque yo lo hice,
Así me ayude Dios que no lo entiendo.

Lontemps après, Lope de Vega publiera dans son Laurel de Apolo, en 1630, son célèbre *Soneto en culto*: *Cediendo á mi descrédito anhelante* (B. de A. E. t. 38, 272) et dont la fin est analogue:

¿Entiendes, Fabio, lo que voy diciendo?
— Y como si lo entiendo. — Mientes Fabio;
Que yo soy quien lo digo, y no lo entiendo.

[2] Notamment: *Premática del desengaño contra los poetas gueros.* Ed. Fern. Guerra, T. II, p. 437 sq. Celui-ci suppose cet écrit de 1613; Menendez y Pelayo, dans son *Catálogo* revisé le suppose de 1605 ce qui est plus vraisemblable.

Chapitre VI.

Le Cultisme avant les Innovations Gongoriques.

Action respective de Gongora et de Carrillo avant 1609.

Gongora fut-il chef d'école avant 1603? *Les* Flores de Espinosa *et celles de* Calderón *contiennent des éléments cultistes, mais traditionnels. Gongora a-t-il innové avant* 1609? *Eut-il Carrillo pour disciple? Eléments nouveaux introduits par ce dernier. Son indépendance relative vis-à-vis de l'Italie et de Marino.* Son Livre de l'Erudition Poétique, *apologie de l'érudition et de l'obscurité.*

Se basant sur les poésies de Gongora publiées dans les *Flores de Espinosa*, Adolfo de Castro rejette l'opinion de Fernandez-Guerra et de Cañete, faisant de Carrillo le propagateur du cultisme. Il affirme que le premier est le créateur du nouveau style, dans lequel il écrivit, prétend-il, depuis longtemps, dans le but de perfectionner la langue de Garcilaso et de Herrera. Il fait remarquer qu'un cultisme discret règne déjà chez les poètes du recueil dont bon nombre seraient déjà des disciples de Gongora.[1]

Je crois également que ce dernier voulut perfectionner la langue de Garcilaso et de Herrera, mais je suis en complet désaccord sur la date où il se crut chargé de cette mission.

---

[1] *L. c.*, *B. A. E.*, t. 42, pp. V sq. Castro qui reconnaît lui-même que Gongora emprunta beaucoup à Herrera, est assez illogique dans son jugement. Il cite à tort, même page, un éloge d'Espinel dans la *Casa de la Memoria* publiée dans ses *Rimas* (1591) et qui dirait de Gongora:

> . . . en la maternal lengua *resucitas*
> *Del latino el concepto mas cendrado.*
> Extiende el claro ingenio, que limitas
> De tu pesquera á descubrir el vado;

Malheureusement pour la thèse de Castro, *pesquera* n'est point le pirée: c'est un homme, un poète; si le mot *pesquera* (pêcherie) est employé pour le nom propre, c'est par un jeu de mots commun alors. Ces vers ne se rapportent donc plus à Gongora, dont il est fait mention dans les vers qui précèdent. Du reste, cet éloge est une flatterie fréquente à cette époque, et qui n'a point le sens que lui donne Castro. Lope de Vega mentionne Pesquera dans son *Laurel de Apolo* (Silva IV). J'ai trouvé la substance de cette note dans les fiches déjà mentionnées de M. A. Morel Fatio.

Nous avons vu que pendant longtemps, il écrivit dans une langue simple, sans latinismes exagérés et sans constructions barbares. On peut en excepter quelques rares poèmes comme l'*Ode sur l'Invincible Armada*, écrite, comme il ressort de son contenu, en 1588, avant le départ de la flotte. Mais ici, Gongora n'a fait qu'imiter la célèbre *Ode sur la Victoire de Lépante*, écrite onze ans plus tôt par Herrera, et dont les strophes éclatantes, l'allure grandiose et solennelle hantaient la mémoire de tous. Les rares néologismes qu'on remarque dans *l'Ode sur l'Invincible Armada*, sont empruntés au maître et les constructions brisées comme: *El rico de ruinas oceano*, se retrouvent plus nombreuses et plus imprévues dans l'Ode de Herrera.[1]

Il n'y a point lieu de croire, comme Castro, que certains collaborateurs des *Flores* s'y révèlent déjà élèves de Gongora; c'est oublier que le chantre de Lépante, qui n'avait eu jusque là que peu de succès en Castille, avait fondé dans le Sud une école de disciples timorés qui suivaient encore ses doctrines. C'est ainsi que Agustín de Tejada écrit également une Ode sur l'Armada, riche en mots herrériens,[2] et visant au grandiose par l'ampleur du vers et l'emploi fréquent des mots *esdrújulos*. N'est-il pas bien plus logique de considérer que lorsqu'ils échappent à l'influence italienne, Gongora comme Tejada, comme Arguijo et comme quelques autres, suivent tout naturellement un courant qui n'a jamais été interrompu et dont Herrera est l'initiateur?

Sans doute, nombre des poésies des *Flores* contiennent des mots nouveaux auxquels on donnera plus tard le nom de cultistes;[3]

---

[1] Cette ode fut publiée, peu après avoir écrite, à la fin de la *Relacion de la guerra de Cipre y sucesso de la batalla naval de Lepanto*, escrito por Fernando de Herrera, Sevilla, 1572, que je n'ai pu voir. M. Morel Fatio étant dans le même cas, ne la connaît que par la réimpression qui en fut faite dans la *Coleccion de documentos para la hist. de Esp.*, T. XXI, p. 375. S'aidant de cette version et de celle remaniée qui se trouve dans Pacheco, 1619, M. Morel Fatio en a fait l'édition critique: *L'Hymne de Lépante publiée et commentée*, mentionnée antérieurement

[2] *Flores*, no. 15, p. 28sq. Agustin de Tejada, né en 1567 à Antequera, conquit le grade de bachelier ès arts à l'Université de Grenade, étudia la théologie à celle d'Osuna, devint bachelier à Grenade, puis licencié, Docteur, et enfin, prébendier de la cathédrale de cette ville. Il fut grand ami de Herrera. V. Rodriguez Marin: *Barahona*, p. 206 et n., et du même: *Pedro Espinosa*, pp. 62—64, texte et notes.

[3] Voici quelques-uns de ces mots, lesquels, pour la plupart, sont employés déjà par Herrera; je les donne précédés du nom de l'auteur et sous la forme qu'ils ont dans le texte. Le chiffre indique la page des *Flores*:

Ag. de Tejada: *argente* (verbe) p. 29. *crespa* 29, 260; *encrespe* 32; *encrespado* 29; *gélido* 29; *arrogante* 31, 262; *corusca* 32; *horrendo* 33; *purpúrea* 258, *encrespándose* 259; *fúlgido, cóncavo* 98, *impide* 99; *rutilantes* 100; *eclipsase* 100.

Arguijo: *infausto* 13; *refulgente, intenta, caverna* 34; *fugitivo* 176.

Argensola (Lupercio Leonardo): *cóncavo, aplauso* 76; *aplauso* 229.

Licenciado Martinez: *ufana, impelen, edificar, indómito, aminoso* 207.

Luis Martin: *crespas* 219; *tu plata argenta* 229.

Antonio de Caso: *fabrica* (v.), *ímpetu* 198.

on peut ajouter que Gongora se trouve parmi les plus audacieux. Mais cet emploi mesuré de vocables latins habilement espacés et judicieusement choisis, ne souffre point de comparaison avec la latinisation systématique, excessive et inopportune dont don Luis usera plus tard.

La syntaxe, elle aussi, n'a rien encore de révolutionnaire dans le recueil d'Espinosa; elle est plutôt recherchée et généralement élégante. Parfois, un hyperbaton opposé au génie castillan vient troubler cette harmonie, et ses écarts sont un peu plus fréquents chez Gongora que chez les autres collaborateurs.[1] Mais ces hyperbates se retrouvent dans les sonnets de Herrera, et surtout dans l'Ode sur Lépante où à l'appropriation du vocabulaire latin vient s'ajouter une imitation de la syntaxe et du style bibliques.

Je m'étonne également de l'assertion de MM. Gayangos et de Vedia qui supposent que le style de Gongora „*changea à l'époque où il vint à la cour*" et que „le premier de ses sonnets inséré dans les *Flores d'Espinosa* prouve que ce changement s'effectua vers 1605."[2]

Duque de Osuna, Don Juan: *aurora, aura* 235.
Gongora: *ornó* 27; *libidinosa, crespa* 27; *ilustran* 28; *error, ilustra* (v.) 126; *Ilustre, eclipsado, Aurora* 136; *animoso, ilustre, sepulcro* 227; *errores* 230; *impedidos* 73; *trasladado* 74.
Doctor Mescue: *ilustra* 128.

[1] **Syntaxe.** Gongora:

p. 14 Varia imaginacion que en mil intentos
Á pesar gastas de tu triste dueño

au lieu de:

gastas á pesar de tu triste dueño.

p. 73: El noble pensamiento,
Por verte, *viste plumas*, pisa el viento!

Régime incorrect pour:

se viste de plumas.

p. 74: *Desnuda el brazo, el pecho descubierta*, accusatif grec pour: *Desnudo el brazo, el pecho descubierto*. Ces licences sont à cette époque très rares chez Gongora, comme chez les autres collaborateurs.

[2] Dans Ticknor, édition française avec les annotations de Gayangos et de Vedia, T. III, p. 64, n. 1.

Le sonnet en question, quoique maniéré, appartient à la tradition; son vocabulaire peut à peine être critiqué; l'obscurité n'est pas plus grande que dans foule de poésies antérieures d'autres auteurs ou de lui même, et quant à la syntaxe, on ne peut relever que le vers 2 que j'ai cité à la page précédente:

p. 14 Varia imaginacion que en mil intentos
Á pesar gastas de tu triste dueño,
La dulce municion del blando sueño,
Alimentando vanos pensamientos;
Si traes los espiritus atentos
Sólo á representarme el grave ceño
Del rostro dulcemente zahareño,
Gloriosa suspension de mis tormentos,
El sueño, autor de representaciones,
En su teatro, sobre el viento armado,
Sombras suele vestir de vulto bello.

S'ils avaient lu les approbations publiées en tête du recueil, ils auraient constaté que ces poésies sont antérieures à 1603, et ne purent donc être influencées par un séjour à la cour qui eut lieu deux ans plus tard.

Enfin, ce séjour lui-même ne fut pas de longue durée, comme on peut le constater par les actes du chapitre de Cordoue publiés par D. Manuel González y Francés. Gongora ne figure point dans ces actes à partir du 5 Novembre 1604, ce qui semble indiquer qu'il était absent de la ville. Mais on peut constater que le 4 Juillet 1605, ou au plus tard, le 3 Août, il était de retour à Cordoue.[1]

D'autre part, aux sonnets quelque peu maniérés publiés par Gongora dans les *Flores*,[2] on en peut opposer d'autres, écrits réellement en 1605,[3] au moment même où il subissait l'influence de la cour, qui sont parfaitement simples et clairs et ne contiennent pas la moindre trace de l'application d'une doctrine nouvelle.

Il n'y a donc, en 1603, pas plusqu'en 1605, aucune raison de faire de Góngora un chef d'école.

On s'en persuadera davantage par une analyse de la deuxième partie des *Flores de Poetas Ilustres*, imprimée pour la première fois en 1896, mais préparée pour l'impression en 1611 par Agustín

---

Síguelo; mostraráte el rostro amado,
Y engañarán un rato tus pasiones
Dos bienes, que serán dormir y vello.

Enfin, il n'y a pas de raison pour que le changement se soit produit chez Gongora à la suite d'un séjour à la cour qui s'était fixée en 1601 à Valladolid et ne rentra à Madrid qu'en Février 1606. L'Andalousie semblait au contraire plus propre à développer ses tendances cultistes, et nous avons vu que la plupart des poètes qui tendaient à abuser des ressources de la langue, appartiennent aux provinces méridionales.

La transformation s'accomplira avant que Gongora se soit fixé définitivement à Madrid et atteindra l'apogée de son évolution pendant le séjour de l'auteur dans cette ville, mais il ne semble pas davantage que sa vie à la capitale ait exercé dans ce sens une action sur lui.

[1] González y Francès dj cité, p. 45: El señor don Luis de Gôngora hizo relacion (en el cabildo del 5 de Noviembre) como habian ido el señor Chantre y su merced á la Ciudad . . . (Il s'agit de 1604).

4 *de Julio de* 1605. En elección general de oficiales es nombrado para diputado de la Cera el señor don Luis de Gongora.

3 *de agosto.* — Designado para representar al Cabildo en la fiesta de san Francisco.

[2] Notamment le n° 2, p. 14, n° 32, p. 48, n° 161, p. 289.

[3] Entre autres ceux qui commencent:

Valladolid, de lágrimas sois valle (éd. de Castro, p. 436)
La plaza, un jardín fresco (id. p. 440²)
Parió la Reina . . . . (p. 448²),

sonnets relativement très simples, écrits au moment de l'arrivée de l'ambassadeur d'Angleterre, lord Howard, qui venait pour célébrer la paix et fut reçu avec de grands honneurs à Valladolid où se trouvait la cour.

Calderón.[1] Ce second recueil, auquel on donne généralement le nom de *Flores de Calderón*, comprend, pour la plupart, les mêmes collaborateurs que les *Flores de Espinosa*: Arguijo, Tejada, Luis Martín, Juan Bautista de Mesa, Pedro de Jesús (Pedro Espinosa), don Juan de Jáuregui, Bartolomé Leonardo et Lupercio de Argensola, Francisco de Quevedo, sans compter les défunts comme Barahona de Soto et un certain nombre de nouveaux venus comme Agustín Calderón lui-même.

Les mêmes écoles poétiques y sont représentées et l'on peut aisément constater qu'elles ne cherchent pas de nouvelles voies; seuls, les classiques latins y ont un peu plus d'influence qu'au début du siècle, mais ni le style, ni le vocabulaire, ni la syntaxe ne paraissent plus avancés que précédemment. Bien plus, les prétendus disciples de Gongora semblent avoir adopté une formule plus discrète, de sorte que les poètes qui comptaient naguère parmi les plus juvéniles, appartiennent à présent plutôt à la réaction.

Ni Carrillo, ni aucun des chefs futurs du mouvement cultiste ne figurent dans cette anthologie, et Gongora, qui avait publié trente-sept poésies dans la première partie, n'en insère pas une seule dans la seconde. Cette abstention est très significative: elle vient à l'appui des arguments précédents pour prouver que la transformation des procédés de Gongora doit se placer entre les *Flores de Espinosa* et celles de *Calderón*; elle montre à l'évidence que ses soi-disant élèves ne le suivent pas, mais se rattachent à un stade antérieur et transitoire par lequel il a passé lui-même.[2]

---

[1] *Segunda Parte de las Flores de Poetas Ilustres de España*, ordenada por D. Juan Antonio Calderón, anotada por D. Juan Quirós de los Ríos y D. Francisco Rodríguez Marín y ahora por primera vez impresa, ... Sevilla 1896.

[2] Voici une analyse sommaire des poésies contenues dans les *Flores de Calderón*: Lib. I: Il débute par les poésies d'Arguijo écrites dans le genre biblique de Herrera, surtout la 1ère ode. Le genre italien s'y rencontre rarement; par contre, des fables de l'antiquité y sont contées en sonnets assez froids et secs. Le style est généralement sévère, moins figuré que celui de Herrera; mais il en a l'allure réthorique et emphatique. Suivent Barahona, quelques Inciertos, Alv. de Soria, Agustín Calderón. Les poésies burlesques de ce dernier (p. 86 sq.) sont des plus médiocres. Cependant la poésie funèbre de la p. 110 révèle une influence nouvelle. En général, il fait usage de très peu de néologismes. Luis Martín de la Plaza suit comme précédemment le courant italien tout en faisant une plus large part à l'imitation latine; notez pp. 119, 123, 126, des traductions d'Horace; un certain nombre de sonnets et de madrigaux sont écrits dans le genre italo-espagnol. A part une poésie calme et sévère sur le tombeau de la reine, Luis Martín est subtil, léger, mièvre, précieux, et pourtant gracieux et poétique, parfois seulement large et vigoureux. Son genre est très analogue à celui qu'adopteront plus tard les précieux français, mais son vocabulaire et sa syntaxe sont très traditionnels et même moins avancés que dans les *Flores de Espinosa*. B. L. de Argensola, p. 137 sq.: longues épitres, sonnets, canciones. L'inspiration est généralement latine et classique comme dans les œuvres antérieures du même poète; elle vient parfois de l'Italie et la subtilité se déguise sous une forme sévère. Un certain nombre de mots latins se rencontrent d'espace en espace dans ses œuvres. R. de Robles Carvajal écrit dans un genre intermédiaire entre

Tout ce qu'on peut affirmer, c'est que les poésies des *Flores de Espinosa*, aussi bien que celles des *Flores de Calderón*, contiennent des éléments cultistes, mais traditionnels et se développant indépendamment de toute influence nouvelle.

La seule progression que l'on puisse y trouver en rapport avec les tendances du XVII[e] siècle, est l'influence croissante des Latins aux dépens des Italiens, mais cette évolution s'accomplit exclusivement dans le choix des sujets, non dans le domaine du vocabulaire et de la syntaxe. — Ajoutons que le *Panégyrique au duc de Lerma*[1] ne fut pas écrit en 1605 comme le suppose erronément Churton,[2] mais bien en 1609 au plus tôt, comme je suis en droit de le supposer d'après les allusions qu'il renferme et notamment la conclusion définitive de la trève de 12 ans avec les Provinces Unies,[3] dernier fait cité à la louange du favori.

---

ceux de G. Lasso et de Diego de Mendoza. Il se rattache donc à l'imitation italienne du siècle précédent avec un vocabulaire traditionnel. Fr. Fernando Lujan p. 175, suit sans trop d'excès le mode allégorique espagnol. J. B. de Mesa et Ag. de Tejada, plus discret que dans le premier recueil, nous offrent des œuvres dans le goût du 16[e] siècle et dans une langue qui ne s'en écarte guère. P. 261 sq., divers auteurs suivant souvent l'inspiration latine classique; parmi ceux-ci, il faut noter: don Fr. Medrano p. 212; D. Juan de Jáuregui (un sonnet) p. 213; L[o] J. de Aguilar (un sonnet) p. 213, le tout sans néologismes remarquables. De don Francisco de Quevedo se trouvent, à partir de la p. 214, une série de poésies qui comptent parmi les plus sérieuses et les plus graves qu'il ait écrites. Elles sont parfois emphatiques et subtiles, mais d'une subtilité qui ne ressemble en rien aux bouffonneries de Ledesma. On y trouverait à peine un ou deux mots non traditionnels et la syntaxe en est parfaitement correcte. Alonso Cabello el de Antequera fait preuve d'une gracieuse médiocrité dans ses sonnets genre XVI[e] siècle (p. 228 sq.)

Lib. II (Poésies religieuses): Pedro de Jesús p. 239 sq., insère des allégories en rapport avec les mystères de la religion et avec son histoire. Le baragouin dit „á lo divino" y est rare; plusieurs fois, ses chants prennent une allure grandiose et passionnée. La langue est généralement très pure. On peut y relever pourtant quelques transpositions. L'éditeur, Rodríguez Marín, les signale dans ses notes (p. 403). Les poésies religieuses d'Ag. Calderón sont meilleures que ses profanes. On peut porter sur elles le même jugement que sur celles de Pedro de Jesús, quoique ces dernières soient plus poétiques, plus légères, plus aériennes. PP. 300—325, divers auteurs et *inciertos*. Fr. de Cuenca (pp. 300—311) et Fern. Lujan (p. 311), tombent souvent dans le baragouin; la 1[ère] des inciertos contient les mêmes bouffonneries qui ne doivent pas se rattacher au mouvement gongorique, mais au conceptisme religieux qui, en 1600 déjà, tombait dans les niaiseries les plus ridicules avec les *Conceptos Espirituales de Ledesma* (dj. cités). Le sonnet de J. B. de Mesa, p. 319 est au contraire très discret et correct. De Doña Christobalina de Alarcon, se trouve, à la p. 316, une poésie de belle allure contenant une quinzaine de mots herrériens, mais on sent que c'est là un héritage du passé et l'influence de Herrera apparaît de moins en moins sensible chez les collaborateurs des *Flores*.

[1] *Panegirico al Duque de Lerma*, publié pour la première fois par Pellicer dans ses *Leccionnes Solemnes*, col. 613—775, reproduit dans l'éd. de Castro, T. 1, pp. 477—481.

[2] *Op. cit.*, T. 1, p. 31.

[3] Les pourparlers entre l'Espagne et les Provinces-Unies commencèrent en 1607 et se terminèrent en 1609 (9 Avril) par la conclusion d'une trève de 12 ans signée à Bergh-op-Zoom; V. Lafuente, *Historia General de España*,

Ce panégyrique, qui paraît bien la première œuvre où se révèle le système nouveau de l'auteur, fut donc composé quelques mois avant la mort de Carrillo qui avait cessé d'écrire depuis deux ans.

L'argumentation d'Adolfo de Castro faisant de ce dernier un disciple soumis de Gongora n'est donc pas plus fondée que celle concernant les collaborateurs des *Flores* et tombe infailliblement dès que l'on peut fixer avec précision la chronologie des œuvres et les sources de leur inspiration.

Je ne puis pourtant me ranger complètement du côté de ceux qui considèrent Carrillo comme le fondateur du cultisme. De telles assertions ont quelque chose d'étroit et d'enfantin: il n'y a point d'inventeur en littérature; chacun y apporte un peu de sa personnalité et n'est qu'un des facteurs de l'évolution totale.

Les éléments nouveaux introduits par don Luis Carrillo y Sotomayor ne sont point dénués d'intérêt.

Né en 1583, de Fernando Carrillo, gouverneur du Cónseil de hacienda, puis des Indes, don Luis s'adonna de bonne heure à la carrière des armes. Il combattit en Italie et fut nommé commandeur des Galères d'Espagne.[1] A peine entré dans la vie, il mourut le 22 Janvier 1610, laissant inédites ses œuvres en prose et en vers. Celles-ci furent cependant connues, de son vivant, d'un petit groupe d'écrivains et de lecteurs d'élite, comme il ressort des élégies placées en tête de la première édition, et des quelqûes lettres de l'auteur qui y sont incluses. Les manuscrits furent publiés en 1611 par don Alonso, frère de l'écrivain; texte incorrect et mal ponctué. Une seconde impression fut faite avec plus de soin en 1613.[2]

Il n'existe pas d'autre édition de ces œuvres, ce qui pourrait amener à croire qu'elles eurent peu de succès et peu d'influence. Celle-ci se fit sentir, en vérité, dans un cercle très restreint, comme le désirait Carrillo ambitieux d'une gloire brillante, indemme de la dangereuse faveur du vulgaire.

T. XV, Madrid, 1855, cap. III, et particulièrement, p. 354 ainsi que l'ouvrage ayant par titre: *Coleccion de los Tratados de Paz* etc. ... *hechos por los pueblos, reyes, y principes de España* ... *por* D. Joseph Antonio de Abreu y Bertodano ... *Reynado del Sr Rey D. Phelipe III, Parte I, Madrid, MDCCXL*, p. 368—491. Le traité lui même du 9 Avril 1609, avec ses clauses secrètes, occupe les pp. 458—491.

[1] *Cuatralbo*, commandant 4 galères.

[2] *Obras de Don* Luys Carrillo y Sotomayor, *Cavallero de la Orden de Santiago, Comendador de la Fuente del Maestre, Quatralvo de las Galeras de España, natural de la Ciudad de Cordoua* ... Con privilegio en Madrid, Por Juan de la Cuesta. Año MDCXI. Le texte est précédé de poésies sur la mort de l'auteur, parmi lesquelles une ode de Quevedo et une épitaphe latine du même. Contient les poèmes de Carrillo, sa traduction du *De Remedio Amoris* d'Ovide, le *Libro de la Erudicion Poetica*, étude originale de Carrillo, des lettres; *De la Brevedad de la Vida*, traduction de Sénèque. Notes à celui-ci par Alonso Carrillo. — Traductions de St. Ambroise par ce dernier. La 2e édition, plus correcte, de 1613, contient le même texte, sauf les traductions du frère de D. Luis et quelques poésies reconnues d'autres écrivains. Contient en plus quelques élégies sur la mort de l'auteur, ainsi que l'avertissement: *Desta segvnda impression al lector*.

L'avertissement au lecteur, écrit par le frère du défunt, nous apprend que celui-ci avait déposé la plume deux ans avant sa mort. Toutes les poésies de don Luis Carrillo furent donc composées dans le court espace de temps qui sépare les toutes premières années du XVII[e] siècle de l'an 1608.

Il est visible que le jeune écrivain connut, de même que ses devanciers, Pétrarque, Sannazare et Bembo. Il semble même certain qu'il avait lu les quelques œuvres de Marino répandues à cette époque.

Son style y gagne une douceur, une harmonie inconnues depuis Garcilaso; une atmosphère molle et un peu morbide y révèle l'influence des Italiens modernes. Mais les sujets sont imités de ceux qui sont devenus classiques, et cette imitation est plus libre, plus personnelle que chez la plupart de ses contemporains. Il s'efforce de chercher des thèmes chez les latins et particulièrement chez Ovide, tendance ancienne déjà dans la littérature espagnole, mais qui s'accentue de plus en plus au XVII[e] siècle.

Le but est de s'affranchir de l'imitation italienne; de ne plus voir l'antiquité à travers les écrivains d'une autre nation, mais de puiser directement aux sources classiques. En sorte que cette troisième renaissance est plutôt une réaction contre l'Italie, en dépit des assertions aventureuses de la plupart des critiques.

Carrillo est un écrivain extrêmement subtil; sa pensée n'est point toujours aisée à saisir. Mais cette subtilité paraît plutôt appartenir à la tradition espagnole. On ne trouve point chez lui, comme chez Marino, des grappes d'antithèses disposées symétriquement, ni des vocables répétés fréquemment et intentionnellement à la même place dans des vers successifs, ni les allitérations, les chiasmes et les jeux de rimes auxquels se complaît le cavalier Marin. La subtilité, chez Carrillo, est plus intellectuelle, plus sévère, et moins dépendante de la rhétorique.

Ses métaphores, cependant, sont plus brillantes, plus téméraires, et souvent moins logiques que chez ses devanciers, particulièrement dans ses canciones et dans ses fables mythologiques.

En ceci il peut s'être inspiré de ses prédécesseurs aussi bien que du chef des secentistes italiens. Il ne faut point oublier que l'*Adone*, floraison suprême du seicento, et modèle achevé du style marinesque ne fut publié qu'en 1623,[1] et que si des fragments manuscrits circulèrent avant cette date, l'auteur avait transformé son œuvre avant de l'éditer.

Les *Rime*, publiées en 1602[2], sont déparées par les défauts que nous avons indiqués, mais les métaphores n'y sont pas plus

[1] Marino, *L'Adone, Poema del Cavalier Marino* . . . In Parigi, presso Oliviero di Varano, . . . M. DCXXIII, précédé de la fameuse préface de Chapelain. Privilège du 13 Décembre 1621; achevé d'imprimé le 24 Avril 1623.

[2] Dj. citées.

risquées que chez Luis Martín ou que chez Tejada, et restent bien en dessous des fantaisies maladives de Ledesma.[1]

Le vocabulaire, chez Carrillo, est soigneusement choisi; les mots vulgaires en sont écartés et les vocables latins n'y sont point rares. Mais il ne devance pas sur ce point les autres poètes de l'école Andalouse.

Sa syntaxe est plus audacieuse; extrêmement soignée, longuement étudiée, on y sent un grand souci de l'élégance et de la variété. Elle est souvent obscure et s'achemine vers le gongorisme; mais cette obscurité provient de la mise en œuvre indiscrète des ressources du parler castillan; compléments directs trop nombreux au début des phrases; sujets trop fréquemment rejetés à la fin des propositions; périodes longues, coupées d'incidentes, et par trop ondoyantes.[2]

Quant aux hyperbates essentiellement latines, tels que les adjectifs séparés des substantifs, les compléments incorrects, les accusatifs grecs, la suppression injustifiée des articles qui rend si bizarre la manière dans laquelle Gongora se distinguera plus tard, on en trouve à peine ici des traces légères.

On peut donc se demander quelle raison poussait don Aureliano Fernandez-Guerra et don Manuel Cañete à prétendre que Carrillo fut le premier cultiste d'Espagne, si ce n'est peut-être un passage de Gracian qui l'affirme sans chercher à en donner la preuve.[3] Leur thèse ne reposait sur aucune base solide et il ne

---

[1] Parmi les ouvrages écrits sur Marino, je citerai: Mario Menghini, *La Vita e le opere di Giambasttista Marino*, Roma 1888, dj. cité. Damiani, *Sopra la Poesia del Cavalier Marino*, Torino, 1899. Angelo Borzelli, *Il cavalier Giambattista Marino*, dj. cité. Canevari, *Lo Stile del Marino nell' Adone*, Pavia 1901. Je n'ai pu voir: Mango: *Il Marino Poeta lirico, ricerche e studi* . . . Cagliari 1887. — Quant à la thèse de Gabeen, *L'Influence de Giambattista Marino sur la Littérature Francaise, dans la* 1ère *moitié du XVII*e *siècle*, Grenoble, 1904, elle est très insuffisamment informée et sans originalité, comme je me suis attaché à l'établir dans la *Zeitschr. f. franz. Spr. u. Lit., XXIX*[3].

[2] Par exemple dans la *Fabvla de Atis y Galatea*, p. 27 éd. 1613:

De qual era marfil, la blanca mano,
O el peine, que entre el oro discurria,
O si era el sol aquel, que el Oceano
De sus hermosos rayos lo vestia:
O aquel, que altiuo del Titon anciano
La blanca esposa palido seguia,
Dudoso el Ethna, aũ detenia en su falda.
Abraçadas las perlas de esmeralda.

[3] *Agvdeza y Arte de Ingenio*, éd. 1649, p. 381: „vengamos ya al estilo aliñado que tiene mas de ingenio que de juyzio, atiende a la frase relevante, al modo de decir florido. Fue fenix del no tanto por primero, pues ya en latin Apuleyo y en español Don *Luys Carrillo* lo platicaron, quanto porque lo remontó a su mayor punto Don Luys de Gongora, especialmente en su *Polifemo y Soledades.*" — De même, Gracian appelle Carrillo „el primer culto de España" (p. 10).

faut point s'étonner si la plupart des critiques n'en tinrent point compte.

Ils auraient pu citer, en faveur de leur opinion, les appréciations de l'éditeur de 1613 qui dit des vers de Carrillo qu'ils sont „*entièrement conformes à l'art*, et par conséquent, *non à l'usage*".[1] Il ajoute en parlant de la première impression: „A défaut de la véritable ponctuation, la prose, pleine d'artifice et d'ornements, paraissait (comme cela se produit habituellement dans ce cas), *plutôt du charabia que de l'Espagnol, vu que le sens échappait à la compréhension*".[2]

La préface d'Alonso Carrillo, qui figure déjà dans la première édition, prouve qu'en 1611 aussi bien qu'en 1613, le style de son frère passait pour recherché, érudit et au dessus de l'usage vulgaire. Parlant des octaves, odes, et sonnets du défunt, don Alonso dit „qu'il faut en admirer *la chaleur*, *les subtilités*, *les sentences*, *les expressions nouvelles et les figures remarquables*".[3]

On pourrait ne trouver dans cette assertion qu'un éloge banal, si l'on n'y rencontrait également cette phrase très significative: „Il nous reste à dire combien vainement ceux qui ne seraient point doctes aspireraient à comprendre parfois ses sonnets, sans jamais être à même de les estimer".[4]

Mais si la lecture de ces passages, comme celle des œuvres de l'auteur, peut prouver qu'il fut, jusqu'à un certain point, un novateur, on ne peut y trouver des arguments suffisants pour établir que Carrillo ait été le maître de Gongora.

La dernière phrase citée indique cependant un acheminement non équivoque vers l'érudition et l'obscurité qui seront deux des défauts les plus caractéristiques du parler cultiste; mais ne serait-il pas plus intéressant de connaître les théories poétiques de l'auteur lui-même?

Je me suis donné la peine de lire en entier l'œuvre de Carrillo et j'ai constaté, non sans étonnement, qu'elle contient un document de la plus haute importance et qui semble ignoré de tous.

Je veux parler du *Livre de l'Erudition Poëtique*, publié en 1611 et 1613 avec les autres écrits de l'auteur ainsi que d'une lettre de

---

[1] „Son los versos del todo conformes al arte: y por el consiguiente, no al vso." (*Desta segvnda impression, al Letor*, fos. prélim.)

[2] *Ibid.:* „La prosa llena de artificio y compostura, faltando la verdadera puntuacion, mas parecia (como suele en semejante estilo) algarauia que romance, segun huia el sentido del entendimiento."

[3] „. . . es de admirar el calor, las agudezas, las sentencias, maneras de hablar nueuas, y insignes figuras." (*De las obras del Avtor, por don Alonso Carrillo su hermano. Al Letor*, fos. prélim). —

[4] *Ibid.*: „Lo que nos queda q̃ decir es, quã vanamẽte los q̃ no fueren doctos aspirarã raras vezes a entender sus sonetos, nunca a estimallos." Voici ce que don Alonso dit ensuite de la prose de son frère: „Agora a la prosa. La pureza es singular: merece que los nr̃os la estimen, por la falta q̃ ay della. El estilo copioso, algunas vezes con la fuerça del dezir aspero, tẽplado de ordinario." Ces dernières lignes sont évidemment moins significatives que les précédentes.

celui faisant allusion à des critiques que souleva ce livre; elle est datée du sept Juillet 1607 et l'on peut juger, d'après son contenu, qu'elle ne fut point écrite aussitôt après l'étude dont elle parle.[1] Le *Livre de l'Erudition* Poétique fut donc rédigé au commencement de l'année 1607, et plus vraisemblablement, à la fin de 1606.

C'est un discours dans le genre de ceux de Morales, de Medina et de Herrera. Il forme un nouveau chapitre de l'histoire du style et les dangereuses théories qu'il défend sont le développement logique de quelques errements de ses devanciers.

Se basant sur Aristote et sur de nombreux auteurs anciens, il cherche à établir que la langue de la poésie doit se distinguer nettement de celle de la prose et planer dans les régions célestes. Elle peut parler un autre langage et doit mépriser l'approbation du vulgaire. Après avoir donné au lecteur une éloquente leçon de travail stylistique, il affirme avec enthousiasme qu'il veut s'éloigner des voies communes, explorer comme Lucrèce des lieux que personne encore n'a foulés du pied, boire à des sources qu'on n'a point profanées, cueillir des fleurs inconnues et couronner sa tête d'une couronne illustre.[2] C'est là tout le programme de Gongora et des cultistes.

Compris comme le comprend Carrillo, il est le signe avant-coureur de la décadence.

Ce n'est point la confiance exaltée d'un poète primitif; c'est le voeu d'un artiste écrasé sous le poids de la tradition, lassé par la monotonie d'une littérature épuisée, répétant incessamment les mêmes thèmes avec une syntaxe toujours la même et des vocables dont on a exprimé toute la sève.

Mais ce qui est plus caractéristique; ce qui donne une importance extrême au discours de Carrillo, c'est son apologie de l'érudition, c'est son plaidoyer déguisé en faveur de l'obscurité.

Il réclame du poète des connaissances étendues, il veut qu'il ne s'abaisse pas à décrire des choses simples en un style simple.

---

[1] *Libro de la Erudicion Poetica*, dans l'éd de 1613, fos. 112—151; la lettre en question est la *Carta segunda*, même éd., fos. 154—157.

[2] Fo. 127:

Auia Pieridum peragro loca, nullius ante
Trita solo iuuat integros accedere fontes,
Atque haurire, iuuatque nouos decerpere flores,
Insignemque meo capiti petere inde coronam.

Il cite également, et dans le même sens, des vers de l'Hippolyte d'Euripide en traduction latine: (fo. 128a)

Unde metẽs violas & purpureos hyacinthos
Intactasque rosas, immortalesque amaranthos,
Non prius audito, nexam tibi more corollam,
Que damnosi expers senij sua tempora circũ.
Ardeat, œternoque nintens, scintillet honore,
Donec ab œquoris ignotos fluctibus ignes,
Clara Ariadneae rutilabunt signa coronae.

Non seulement, dit-il, il lui faut parfois changer quelques mōts, mais encore en étendre le sens, les abréger, les transformer, et s'éloignant de la voie commune, user de tournures inusitées. Tous ces travestissements du parler habituel méritent-ils le nom d'obscurs? Non, certainement[1] . . . C'est un effet du bon langage, que de susciter des difficultés et cette coutume était connue des anciens.[2] „. . . Je ne prétends point, sans doute, et cela n'a jamais passé par mon esprit, approuver l'obscurité et la trouver bonne. Je ne suis pas le précepteur qui, d'après Quintillien, répondit à son disciple: *tanto melius, ne ego quidem intellexi* . . .“[3] „Je sais bien qu'il faut user avec discrétion, et à bon escient, des arguties ou difficultés que j'ai proposées plus haut. Mais en quoi ne doit-on pas observer la mesure?“[4]

Continuant son argumentation, Carrillo allègue l'opinion de Marcus Fabius qui trouve mince le mérite de ceux qui parlent un langage châtié et clair, indice d'un manque de défauts plutôt que de la réalisation d'un grand exploit.[5]

Pour l'usage du langage il s'en rapporte exclusivement à l'avis des érudits[6] et se contente d'être lu de peu de gens.[7]

„L'obscurité du poète ne doit point offusquer l'ignorant, alors que c'est sa science et son intelligence qui sont obscures. Quel miracle si, drapé dans la nuit de son ignorance même, il attribue le même caractère aux œuvres qu'il lit.[8]“

„D'aucuns se contenteront (qui en doute?) . . . de dire *qu'il suffit d'être clair*, et que c'est un mérite . . . ce n'est point là une petite erreur, car, si chez l'orateur cette clarté lui concède une renommée digne de maigres ambitions, *chez le poète, elle aura le caractère d'un vice*“.[9]

Enfin, dans la deuxième lettre publiée après le *Livre de l'Erudition Poétique*,[10] Carrillo se défend du reproche d'obscurité adressé à cette étude elle-même. Il répond que c'est une qualité que d'obliger le lecteur à être attentif; s'il est couard et se fatigue, *Non sit id oratoris vitio.* Un travail que l'écrivain lui-même doit relire dix fois méritera bien quelqu'attention soutenue de celui qui le lira. Si l'obscurité est un vice, il ne faut point traiter d'obscur ce que le vulgaire appelle ainsi.[11]

C'était la première fois, en Espagne, que l'obscurité était systématiquement défendue, car malgré les restrictions de l'auteur,

---

[1] *Lib. de la Erud.* Fo., 139b.
[2] *Ibid.*, 140a.
[3] *Ibid.*, 140b.
[4] *Ibid.*, ibid.
[5] *Ibid.*, 146b.
[6] *Ibid.*, 145a.
[7] *Ibid.*, 147b.
[8] *Ibid.*, 142b.
[9] *Ibid.*, 146a, b.
[10] *Carta segunda*, fos. 154a—157b.
[11] *Ibid.*, fo. 156b—157a.

on peut dire que sa dissertation est une apologie du style obscur[1] ainsi que le plaidoyer le plus pressant qu'on ait écrit jusqu'alors pour engager le poète à user de toutes les ressources de son érudition et de sa culture. Il est donc incontestable que les théories de Carrillo, plus que ses œuvres poétiques elles-mêmes, marquent un stade important dans l'histoire de l'évolution du lyrisme cultiste.

---

[1] Aussi le frère de l'auteur nous donne-t-il un exemple de l'application de ces conseils dans l'Argument en vers qu'il plaça en tête de *Lib. de la E. P.*, fo. 112a—b. Cet argument comprend en une seule phrase dix-huit vers confusément coordonnés. Ils peuvent avoir été écrits peu avant la publication du livre, par conséquent, peu après le *Panégyrique* et *l'Ode sur la Prise de Larache* de Gongora, de sorte qu'Alonso Carrillo procède de ce dernier et de son frère.

Chapitre VII.

Les Grands Poèmes Gongoriques.

Unification des théories des humanistes, de Herrera et de Carrillo.

Panégyrique au duc de Lerma: *influence de Carrillo et des humanistes. L'érudition, le style, la syntaxe et le vocabulaire latins dans le* Panégyrique. *Le conceptisme dans* l'Ode sur la Prise de Larache. Le Polyphème *et les* Solitudes *vis-à-vis de Carrillo, de Marino et de l'Italie. Tous les caractères du cultisme concentrés dans ces deux poèmes sous leur forme définitive.*

Déjà avant la mort de Carrillo, le *Livre de l'Erudition Poétique* fut connu dans un cercle restreint; il avait provoqué des discussions entre érudits avant Juillet 1607, comme cela ressort de la deuxième lettre dont nous avons parlé.[1]

Il y a tout lieu de croire que ce fut là l'influence déterminante qui amena Gongora, dès la fin de 1609, ou peut-être au commencement de 1610, à écrire son célèbre *Panégyrique au duc de Lerma.*[2]

Je dis déterminante, mais non unique, car il est évident que les doctrines de Carrillo ne suffisent pas à justifier les audaces de Gongora, l'emploi soudain d'une langue nettement révolutionnaire où les latinismes se pressent en foule serrée, où les vocables rares dont la phrase est farcie, où les constructions contraires au génie espagnol donnent au vers un aspect inusité, étrange et pompeusement obscur. Mais il est permis de croire que l'apologie de l'érudition, le plaidoyer éloquent pour la création d'une poésie fuyant les compromissions vulgaires et s'élevant sur des cîmes où seuls les plus doctes pourront la saisir, l'appel en faveur d'une lyrique volontairement obscure et savante, ont amené Gongora à embrasser la cause de son aristocratique concitoyen dont il faussa les théories en en forçant la portée.

---

[1] Notamment le licencié Cascales et le licencié Cano; ce dernier était présent au moment où l'auteur écrivait cette lettre.

[2] V. plus haut, p. 70 n. 1, 2, 3.

Ces conclusions, basées sur la chronologie et sur l'analyse des œuvres du grand poète cordouan, semblent trouver une confirmation dans la courte biographie de Gongora, placée en tête de l'édition de ses œuvres par Hozes. J'y remarque l'assertion suivante: „Avec une pudeur qui n'est pas sans noblesse, il confessa que s'il dirigea tous ses efforts vers la grandeur du Polyphème, Solitudes et autres poèmes qui ne leur sont pas inférieurs si même ils (ne) sont (pas) plus courts, ce fut sous l'impulsion d'un ami moins agé qu'il vit, dès ses premiers ans, sinon atteindre, du moins s'enthousiasmer pour la sublimité ou hauteur de la culture que l'ignorance cherche à rendre si odieuse.“ [1]

N'est-il pas permis de croire que cet ami plus jeune et si précoce fut son concitoyen Carrillo? Celui-ci était né douze ans après Gongora et le jeune âge auquel il mourut ne laisse pas de doutes sur sa précocité. Qui, mieux que lui, à cette époque, rechercha la sublimité et s'enthousiasma pour une culture telle que pouvait l'apprécier l'auteur du *Panégyrique* et des *Solitudes*?

Mais la phrase du biographe laisse entendre qu'il était réservé à Gongora de planer à des altitudes où son ami avait tenté vainement de s'élever, opinion parfaitement d'accord avec celle de Gracian.[2]

C'est, selon moi, pour atteindre à ce sublime que le novateur combina les principes du *Livre de l'Erudition Poétique* à ceux de Herrera et des humanistes pour lesquels le Castillan est un latin corrompu. Tout en la transformant, il restait dans l'esprit de la doctrine de Carrillo lorsqu'il prétendait acclimater dans le langage de la poésie la syntaxe et le vocabulaire latins, car rien ne pouvait l'éloigner davantage du vulgaire ni lui donner un caractère plus érudit et plus cultivé. Le jeune novateur, suivant les traces du divin Sévillan, avait d'ailleurs affirmé que „de grandes choses se tenteraient difficilement avec des mots humbles“ [3] et avait défendu le droit de profiter de la libéralité de la langue latine qui, enrichie elle-même des dépouilles du grec, nous gratifie à pleines mains de la richesse et de la beauté de ses vocables sonores.[4]

Quoique les théories des humanistes fussent assez répandues

---

[1] . . . y no sin generosa verguença (confesò el) de algun amigo de menor edad, que desde los primeros años vio, sino conseguir arrebatarse a la sublimidad, o alteza de la cultura, que tan odiosa intenta hazer la ignorancia: se empeñò a la grandeza del Polifemo, Soledades y otros, sino mas breues, no menores Poemas . . . (*Todas las obras de* D. Lvis de Gongora en varios poemas, recogidos por Don Gonzalo de Hozes y Cordoua, natural de la ciudad de Cordoua . . . En Madrid, en la Imprenta del Reyno. Año 1633.) — Aux fos. prélim. 3b—6a, se trouve la courte biographie: *Vida, y escritos de Don Lvis de Gongora.* Le passage ci dessus, fo. 4b prélim., est très incorrect; le sens exigerait notamment: *si mas breues* au lieu de *sino mas breues.*

[2] V. plus haut, Chap. VI, p. 73 n. 3.

[3] *Libr. Er. Poet.*, fo. 119b.

[4] *Ibid.*, 150b—151a.

à cette époque pour que l'on puisse affirmer qu'elles créèrent autour du prébendier de Cordoue l'atmosphère nécessaire à l'éclosion de ses réformes, il paraît très vraisemblable que le fameux Aldrete, l'auteur du remarquable traité *Del origen y Principio de la lengva Castellana* publié en 1606,[1] exerça une influence notable sur Gongora. Ils étaient, l'un et l'autre, chanoines de Cordoue et se rencontrèrent fréquemment dans le chapitre.[2] Or nous avons vu avec quel sérieux le savant qui concluait que sans l'arrivée des barbares, le latin se serait conservé intact, parle des exercices consistant à écrire en un langage latin et castillan à la fois.

Gongora s'est donc efforcé d'opérer pratiquement la fusion de toutes les grandes théories linguistiques et poétiques des derniers siècles et c'est ce qui explique le grand intérêt que ses partisans comme ses adversaires attacheront à ses hasardeux essais, lorsqu'il leur donnera, quelques années après, leur forme définitive.

Pour ce qui concerne l'érudition, Carrillo et Gongora l'ont comprise chacun suivant son tempérament particulier: chez le premier, elle se dissimule, elle est tout interne; elle pousse l'auteur à l'emploi de figures et de tournures recherchées et savantes; elle complique sa pensée et toutes les modalités de ses sensations; elle est ainsi une cause importante, mais indirecte de singularité et d'obscurité. Chez Gongora, cette érudition est plus extérieure; elle ne semble plus un moyen de créer une œuvre aristocratique, mais elle paraît être être le but de l'œuvre même qui doit mettre en lumière la science de l'écrivain et provoquer l'admiration par l'étonnement. Si dans son *Livre de l'Erudition Poétique*, Carrillo fait preuve de connaissances étendues, dans ses œuvres poétiques il dissimule jalousement son savoir et méprise les applaudissements de la plèbe; Gongora, qui devrait les fuir, semble les chercher par l'affectation pédantesque et de mauvais goût avec laquelle sa pseudo-science s'étale continuellement.

Si l'on fait abstraction des particularités linguistiques, la culture, dans le *Panégyrique*, se meut presqu'exclusivement dans le domaine mythologique, historique et géographique.

Dans les quatre premières strophes, l'auteur parvient à parler successivement d'Euterpe, de la Lybie, du Gange, du Maragnon, de Minerve, de Janus présenté sous le nom de *bifronte dios*, de Mars qu'il compare à Gomez Diego, des ailes du Temps et de

---

[1] Dj. cité.

[2] Ils furent même chargés maintes fois de faire des démarches conjointement, V. Gonzalez y Francés, actes du 27 Novembre 1597 (p. 31); 5 Juillet 1601 (p. 38), 19 Nov. 1618 (p. 72). A cette dernière date, les réformes gongoriques avaient été tentées depuis longtemps et leur auteur habitait Madrid depuis six ou sept ans; mais il n'est pas sans intérêt de constater que longtemps après son départ de Cordoue des relations trouvent encore l'occasion de se renouer entre les deux grands hommes. A part ces circonstances où ils furent chargés de missions conjointement, nous voyons encore Gongora et Aldrete en rapports étroits dans le chapitre, notamment aux dates intéressantes pour nous du 10 Mars, 7 et 13 Juillet 1609 (pp. 48 sqs.).

Paros; dans les strophes suivantes, il cite Europe et son amant, Hippolyte, Adonis, Alcide, Clotho, Mercure, les Napées, Junon, Téthys, Calliope, Amour, Apollon, Latone, la déesse du Cynthe, Ciceron, Cérès, Palès, Fébus, Phaéton, Jupiter, Neptune, Favonius, Flore, l'Afrique, l'Espagne, l'Italie, la Grèce, l'Autriche, la Ligurie, l'Amérique, la Turquie, la Tunisie, la Hollande, le Nil, le Jourdan, le Pôle Nord et le Pôle Sud, sans compter une foule de villes et de fleuves situés sur les terres d'Espagne, ou les noms des ancêtres, parents et alliés du duc de Lerma. Aussi peut-on dire que, sous ce rapport, le *Panégyrique* est une application lourde et maladroite des théories de Carrillo; car si celui-ci avait défendu contre le reproche d'obscurité les écrits dont la lecture est rendue malaisée par les nombreuses allusions mythologiques qu'ils contiennent,[1] il n'en avait pas conseillé l'emploi irraisonné et intempestif; si, s'appuyant sur Angelo Policiano, il avait affirmé que le *commentateur* des poètes ne doit pas seulement être versé dans la science des lettres, mais aussi dans la philosophie, le droit, la médécine, la dialectique, la philologie et posséder la connaissance de toutes les doctrines et de toutes les sciences qui constituent l'encyclopédie,[2] il admettait sans doute que ces éléments devaient se trouver explicitement ou implicitement chez les poètes, mais il n'affirmait pas que ce fût là le seul but de leur art. Je ne doute pas d'ailleurs qu'il n'eût trouvé bien pauvre et bien restreinte l'érudition tapageuse du Panégyrique au duc de Lerma.

Dans le vocabulaire, l'érudition se fait sentir par l'emploi d'un grand nombre de néologismes latins ou grecs.

En vérité, beaucoup de ces mots pourraient se retrouver çà et là chez Herrera et chez d'autres poètes qui les avaient introduits dans leurs vers sans réussir à les acclimater définitivement. On en trouverait une partie dans les œuvres antérieures de Gongora lui-même; mais nulle part, depuis le temps de Juan de Mena, on n'en avait fait un usage si systématique et si indiscret dans des compositions à prétentions littéraires. Citons par exemple ces trois vers successifs dont presque tous les mots étaient encore en dehors de l'usage castillan ou paraissaient recherchés, quoiqu'ils ne soient pas inconnus aux poètes précédents et contemporains:

Propicio albor del Héspero luciente,
Que ilustra dos eclípticas agora,
Purpureaba al Sandoval que hoy dora[3]

Citons parmi beaucoup d'autres les mots plus rares de *bifronte*, *gémino*, *implume*, *biforme*, *frustrado*, *crinito* etc.[4] et deux strophes ou la plupart des vocables, usités ou non, sont savants,

[1] Notamment fos. 133 sqs.
[2] Fos. 141 ab, 142 a.
[3] *Panegirico*, str. 18.
[4] Voici encore quelques uns de ces néologismes et mots pédants: *émulo*, *adusto*, *canoro*, *pompa*, *hurtar*, *luciente*, *ilustrar*, *alterno*, *argentado*, *conducir*,

érudits ou recherchés et revêtent une forme aussi proche que possible de celle du latin:

Próvido el Sando al gran consejo agrega
De espada votos, y de toga armados,
Que cuarto apenas admitió colega
La ambicion de los triúnviros pasados;
De competente número la griega,
La prudencia romana sus senados
Establecieron; bárbaro hoy imperio
Concede á pocos tanto ministerio.[1]

Diligencia en sazon tal afectada,
O casual concurso mas solemne,
Del rey hizo britano la embajada,
Y el aplauso que España le previene;
De la vocal en esto diosa alada,
Aunque litoral Calpe, aunque Pirene,
Siempre fragoso convocó la trompa
A la alta espectacion de tanta pompa.[2]

Ces vocables ne sont pas sertis suivant le conseil d'Herrera, au milieu de termes les soutenant et en facilitant la compréhension; ils sont semés à profusion et sans tact, souvent même détournés de leur véritable sens et par là même, d'une interprétation pénible ou impossible.

Quant à l'emploi d'une syntaxe révolutionnaire et pseudo-latine, c'était le pendant tout naturel de la latinisation du vocabulaire et le couronnement de tout ce système de théories doctes et hautaines.

Nous sommes bien loin des quelques licences de l'*Ode sur l'Invincible Armada*, imitée de celle *Sur la Victoire de Lépante* de Herrera. Dans le *Panégyrique*, les constructions contraires au génie castillan ne sont plus rares et exceptionnelles: elles ne sont pas seulement devenues fréquentes, mais elles font à présent partie intégrante du style normal de l'auteur. Sans parler des articles omis et de quelques accusatifs grecs, on peut citer un grand nombre d'hyperbates absolument révolutionnaires comme:

El oro al tierno Alcides, que GUARDADO
Del *vigilante* FUÉ *dragon* horrendo;[3]

ou bien:

De los campos apenas contenido,
Que *templo* son *bucólico* de Pales[4]

---

horrendo, incógnito, esplendor, aplauso, celestial, libar, afecto (adj. et subst.), *inducir, ascender, aurora, purpúreo, meta, asentir, auriga*, etc. Je renvoie à la partie analytique ceux qui s'étonneraient de voir figurer dans cette liste certains mots employés déjà au temps de Garcilaso et de Herrera.

[1] *Pan.*, str. 33.
[2] *Ibid.*, str. 59.
[3] *Ibid.*, str. 10.
[4] *Ibid.*, str. 25.

ou encore:

EL *dulcemente* AROMA *lagrimado* [1]

et autres inversions dont la fréquence extrême rend le texte éminemment embrouillé et obscur.

Les concepts que l'on trouve dans le *Panégyrique* ne rappellent guère ceux de Ledesma; pourtant, s'ils n'ont point le même caractère allégorique, ce serait un tort que de les croire plus simples et moins recherchés; ils sont au contraire *plus cultivés*; mais l'aspect inusité du langage et les obscurités de la construction attirent trop l'attention pour que les subtilités conceptistes puissent ressortir comme dans le castillan limpide de l'auteur du *Romancero Espiritual.*

Je doute que le duc de Lerma ait compris sans effort ce que c'est qu'une cérémonie chaussée d'or qui donne des ailes au vent[2]; je crois qu'il se représenta plus vaguement encore ce que pouvait être „la faveur devant laquelle gît, non dans un sable lybien, mais dans un jaspe changeant et brillant, une pâle perfidie buvant la jalousie et vomissant l'envie!"[3]

Toutefois, il est certain qu'il y a ici plus de métaphores recherchées que de concepts réguliers. Il n'en est pas de même de *l'Ode sur la Prise de Larache*[4] qui fut, selon toute vraisemblance, écrite en 1610, année où fut conquise sur les Maures la place forte de ce nom. On n'y trouve que peu de néologismes et une syntaxe plus obscure, plus diffuse et plus incorrecte que latine, malgré des vers isolés comme: „De cuanta Potosi tributa hoy plata"; mais les concepts y sont au contraire nombreux et extravagants. Un petit fleuve y est décoré du nom de serpent à langue vibrante; bientôt, par un savant avatar, il se transforme en une trompe d'éléphant qui devient à son tour un clairon; bientôt *„les ondes du fleuve revêtent au lieu d'écailles de cristal, des crinières d'or luisant"*, ce qui achève de le transformer en lion! La suite n'est pas beaucoup moins délirante.

Il semble donc que dans le *Panégyrique*, le novateur ait porté surtout son attention sur la culture de l'érudition et de la langue, tandis que dans *l'Ode sur la Prise de Larache,* il s'est attaché plus particulièrement à ce qu'il croyait être la pensée, la finesse, la subtilité.

La doctrine de la culture qui s'élaborait peu à peu vient donc de trouver une application nouvelle dont la théorie ne sera édifiée de façon systématique, mais encore incomplète, que longtemps après. Mais si Gongora n'a pas eu une compréhension absolument

---

[1] *Ibid.*, str. 31.
[2] *Ibid.*, str. 25.
[3] *Ibid.*, str. 27.
[4] *A la toma de Larache, Plaza fuerte de Africa, que se entregò por trato con Mulei Xeque, Rey de Fez, año de mil y seiscientos y diez.* (Ed. Hozes, fo. 39a, numeroté 36 par erreur; de même, Pellicer, col. 743 sqs., et Castro, 448[2]—449[1]).

Un autre Italien que Gongora connut, ce fut l'adversaire de Marino, Tomasso Stigliani, qui écrivit, lui aussi un *Polyphème* publié en 1605 dans ses *Rime.*[1] Mais ici encore, on ne peut pas conclure à une imitation de Stigliani par Gongora ou de Marino par Stigliani, quoique don Luis ait sans doute connu les deux poèmes. Plus sensible fut certainement sur le Polyphème cultiste, l'influence de la *Fable d'Acis et de Galatée* que Carrillo avait composée sur le même sujet.[2]

C'est une des plus belles créations de l'auteur. S'il se souvient des meilleurs procédés de Marino, il n'en est pas moins original; il s'éloigne autant de lui que d'Ovide. En dépit de la recherche excessive du style et de l'obscurité qui voile discrètement l'action, il faut reconnaître qu'on y trouve des passages d'une fraîcheur exquise rappelant le style oriental du Cantique des Cantiques; tels ces vers où le géant décrit la beauté de Galatée[3] et dont Gongora semble s'être inspiré dans l'une de ses plus belles strophes.[4] Ici, pas plus qu'ailleurs, il ne faut chercher des imitations directes d'auteurs grecs. Ils n'étaient guère connus qu'en traduction latine.

De toutes façons, le thème du Polyphème de Gongora ne révèle point d'influences italiennes, si ce n'est peut-être l'excitation du pouvoir créateur à la lecture d'une œuvre qui enthousiasme, excitation supérieure et libre de toute servitude.

On peut en dire autant des *Solitudes*, plus longues et plus importantes que le *Polyphème*, et dont le motif, cette fois, ne paraît pas emprunté au trésor commun: un jeune homme fait naufrage et est reçu par les habitants du pays.

---

[1] *Il Polifemo*, pp. 188—208 des *Rime di* Tomaso Stigliani distinte in otto libri . . . in Venetia presso Gio. Batt. Ciotti MDCV.

[2] *Ed.* 1613, fos. 26—32: *Fabvla de Atis y Galatea.* Ce nom de *Atis* au lieu de *Acis* provient d'une mauvaise lecture du manuscrit plus probablement que d'une confusion avec le malheureux héros immortalisé par Hérodote.

[3] Fo. 29a:

Compite al blando viento su blandura,
De cisne blanca pluma, y en dudosa
Suerte la ignala de la leche pura
La nata dulce y presuncion hermosa:
En su beldad promete y su frescura
Del hermoso jardin el lirio y rosa:
Y si mis quexas, Ninfa hermosa, oyeras,
Leche, pluma, jardin, flores vencieras.

[4] *Ed.* de Castro p. 462[1]

"¡Oh bella Galatea, mas suave
Que los claveles que troncó la aurora,
Blanca mas que las plumas de aquel ave
Que dulce muere y en las aguas mora;

à rapprocher de ces autres vers du même poème, p. 460[1]:

Purpúreas rosas sobre Galatea
La alba entre lilios cándidos deshoja;
Duda el Amor cuál mas su color sea,
O púrpura nevada ó nieve roja;

Tout le poème n'est qu'un thème à descriptions fleuries, sans action et sans unité; divisé en deux *Solitudes*, il s'arrète brusquement et de façon tout à fait intempestive, ce que ses contemporains lui ont souvent reproché.

Cependant, don José Pellicer de Salas, dans le commentaire qu'il publia en 1630, prétend que le poème n'est pas achevé et que l'auteur avait voulu décrire en quatre *Solitudes* les quatre saisons de la vie.[1]

Ce n'est point dans la trame qu'il faut chercher les particularités les plus frappantes des *Solitudes* et du *Polyphème*, mais comme pour les essais précédents, dans l'affectation à l'érudition et à la profondeur, dans l'accumulation des figures de style, dans leur audace, leur éclat, ou leur caractère esthétique; souvent aussi dans leur pédantisme et dans leur ténébreuse extravagance.

Les disciples de Gongora eux-mêmes s'accordent à reconnaître cette extrême obscurité dont ils ne lui font pas un reproche. A la fin de son volumineux commentaire, Pellicer conclut: „Voilà tout ce que j'ai pu *deviner* dans l'explication de périodes aussi difficiles que celles de Gongora dans ses *Solitudes*. Mon esprit ne peut d'avantage . . ."[2]

Ce qui est encore caractéristique du *Polyphème* et des *Solitudes*, c'est leur vocabulaire essentiellement latin et leur syntaxe révolutionnaire;[3] mais on n'y peut rien signaler, sous ce rapport, qui ne se trouve déjà, en substance, dans le *Panégyrique au duc de Lerma*, si ce n'est un nombre plus grand encore d'hyperbates et une culture plus intensive de métaphores pompeuses et impénétrables. Gongora se contente donc ici de parachever l'œuvre commencée; en attendant que j'en donne des preuves plus complètes dans un prochain essai, je me crois en droit d'affirmer que ceux qui ont cru à l'influence déterminante de Marino sur la genèse des fameux poèmes de 1613, sont tombés dans une erreur notoire.

---

[1] Col. 523.
[2] Col. 610.
[3] V. p. ex. ces vers de la *Soledad primera*, p. 463[2], éd. de Castro:

„Rayos, les dice, cuando no de Leda
Trémulos hijos, sed de mi fortuna
Término luminoso." Y recelando
De envidiosa bárbara arboleda
Interposicion, cuando
De vientos no conjuracion alguna,*
Cual haciendo el villano
La fragosa montaña facil llano,
Atento, sigue aquella,
Aun á pesar de las tinieblas bella,
Aun á pesar de las estrellas clara,
Piedra, indigna tiara,
Si tradicion apócrifa no miente,
De animal tenebroso, cuya frente
Carro es brillante de nocturno dia;

* Salcedo Coronel place ici un point, coupant la période, à mon avis, de façon erronée.

Marino usait, sans doute, de latinismes, de néologismes et de constructions nouvelles; mais jamais sa syntaxe ne va complètement à l'encontre des lois des parlers romans; jamais les vocables ne se pressent chez lui en une masse telle que la phrase en devienne incompréhensible.

On ne pourrait objecter que, du plus au moins, les défauts sont les mêmes: les écarts de goût qui déparent les œuvres de Marino n'ont que peu de rapport avec les folies gongoriques. Les licences, les hardiesses du cavalier Marin ont un but artistique, si même le résultat n'est pas toujours en raison des efforts. Chez Gongora, ce but se voit contrecarré à tout instant, par la théorie linguistique, par le désir surtout de paraître érudit et cultivé.

Ce qui rend très difficile l'appréciation des procédés des deux auteurs, c'est que la plupart des mots qui se trouvent dans les œuvres cultistes du Cordouan, se retrouvent dans celles du Napolitain et il semblerait logique de dire que le premier les a puisés chez le second, si nous n'avions déjà vu comment ces vocables se sont introduits dans le parler poétique. L'histoire de l'évolution des deux langues serait également là pour contredire une telle affirmation. L'espagnol, fréquemment, ne connaissait qu'une forme populaire, là où l'italien possédait un mot savant; l'italien, généralement, usait d'un mot latin, là où l'espagnol ne disposait que d'un terme arabe. Pour rapprocher le castillan du latin et l'éloigner du parler de la foule, Gongora avait renoncé, pour la haute poésie, à plus d'une dénomination qu'il croyait d'origine mauresque et délaissé nombre de mots populaires pour les remplacer par d'autres d'origine latine, savants ou demi-savants, créés quelquefois par lui, plus souvent glanés dans les œuvres de ses prédécesseurs et de ses contemporains.

Il se trouva que ceux-ci étaient fort semblables à ceux de l'italien qui leur correspondaient, soit que dans cette dernière langue ils aient moins évolué, soient qu'ils aient gardé à travers les siècles leur forme savante; soit, ce qui fut plus fréquent, qu'ils aient été repris au latin, sous l'influence de la Renaissance, à une époque où l'Espagne n'en sentait pas encore les effets.[1]

---

[1] Par exemple *alternar*, qui n'a pas de correspondant en espagnol; le *Vocabvlario de las Lengvas Toscana y Castellana* de Christoval de las Casas ... Sevilla 1570 ne le donne ni pour l'italien ni pour l'espagnol, mais le *Calepinus undecim linguarum*, 1607 le donne pour l'italien, sous la forme *alternare*. L'espagnol pouvait prendre au latin ce mot et lui donner la forme sans *e* final. Cet emprunt se faisait au latin et non à l'italien; mais celui-ci servait d'argument à l'adoption du néologisme. Cette distinction pourra paraître bien fine pour des mots à peu près analogues comme cet *alternar* si voisin du toscan; plus fine encore pour *caverna* (en espagnol *cueva*), pris au latin par imitation de l'italien; pour *aura, aurora*, *argento*, *candido*, *canoro*, respectivement employés par Gongora et les cultistes pour les tradionnels: *aire* (soplo dulce), *alba, plata, blanco, sonoro*. Comme on le voit, les cultistes ne remplacèrent pas toujours un mot populaire par savant mais souvent un savant par un autre, dans un but de variété. Mais la

Mais on doit admettre que la présence de tels vocables chez tous les Italiens, et non chez Marino en particulier, fut un argument, pour introduire en castillan le mot latin de même radical.[1]

Au XVII[e] siècle, l'appropriation de mots modifiés par la phonétique italienne est exceptionnelle. La plupart des vocables de cette nature que l'on trouve dans les œuvres du temps sont des survivances des réformes du XV[e] et du XVI[e] siècles. De même, la syntaxe qui s'était précédemment modelée sur la toscane, ce qui était encore demeurer dans la tradition romane, se modèle à l'époque cultiste sur celle d'Horace et de Virgile, ce qui est essentiellement différent.

Le cultisme, en la partie de ses réformes qui concerne la langue, fut donc une tentative de réaction contre la prétendue corruption du castillan et qui ne s'appuya sur l'Italie que dans l'espoir de la vaincre et de la surpasser.

Pour ce qui concerne l'érudition, celle-ci n'est guère moins affectée dans le *Polyphème* ou les *Solitudes* que dans le *Panégyrique*; mais si la mythologie y règne toujours en souveraine, la géographie y occupe une place plus modeste et les allusions pseudo-scientifiques s'y étendent sur un domaine un peu moins restreint. Quant au conceptisme, il y est tout aussi apocalyptique, tout aussi biscornu et en un mot, tout aussi perfectionné que dans *l'Ode sur la Prise de Larache*, avec cette différence qu'il fallait beaucoup plus d'ingéniosité, beaucoup plus d'„*agudeza*" pour soutenir un style aussi étourdissant pendant la durée d'un long poème que pendant celle d'une brève poésie.

Types achevés de lyrisme cultivé, le *Polyphème* et surtout les *Solitudes* réunissent donc chacun, sous la forme la plus outrancière, l'ensemble des traits qui se trouvaient répartis jusque-là dans les essais précédents. Tous les caractères du cultisme sont donc à présent concentrés en un faisceau unique: emphase dégénérée en une enflure exaltée; affectation pédantesque à l'érudition, à la profondeur et à la subtilité; style redondant, hyperbolique et surchargé de figures irrationnelles; vocabulaire latin, savant et insolite; syntaxe latinisante, embrouillée et incorrecte; enfin, tendance nouvelle difficillement conciliable avec l'imprécision et la prolixité diffuse des phrases, l'auteur affiche la prétention d'écrire en une langue lapidaire, extrêmement concentrée, et infiniment riche en beautés de tous genres.

---

distinction quant à l'emprunt au latin et non à l'italien apparaît clairement dans des vocables comme *afectar* (pour *cambiar*) qui prend une forme latine, tandis qu'en italien les consonnes sont assimilées; *aplauso* (pour *favor*), forme espagnole tandis que l'italien dit *applauso*; *fulgor* (pour *relámpago*) tandis que l'italien dit *folgore*; *bulto* et *vulto* (pour *rostro* ou *cara*), italien *volto*, *margen* (pour *caqo*), ital. *margine*; *nocturno* (pour *de noche*), italien *notturno*. L'orthographe se modelait sur le latin, ou sur l'analogie espagnole et n'imitait jamais la prononciation italienne.

[1] Cf. les idées de Juan de Valdes dans son *Dialogo de la lengua* dj. cité.

Quoiqu'il nous soit difficile de trouver quelque profondeur en ces périodes prétentieuses, une analyse attentive de celles-ci doit cependant amener à la conclusion que l'écrivain y a mis un nombre incalculable d'intentions, si bien que la compréhension des moindres locutions exige que le lecteur, doué d'une connaissance étendue de la mythologie et de l'histoire ancienne, fasse appel à tous ses souvenirs, à toute sa science des langues classiques, à toute son ingéniosité, pour résoudre, à force de déductions laborieuses, l'énigme insaisissable qui ne se livre jamais que voilée et toujours prête à fuir, l'énigme fille de la culture immodérée et souvent puérile du vocabulaire, de la syntaxe et de l'esprit.

Il faut reconnaître cependant que Gongora et les siens ont pris l'initiative de plus d'une innovation justifiée et durable et que les graves défauts qui entachent leurs œuvres sont rachetés parfois par des créations d'une somptuosité grandiose ou d'une valeur esthétique incontestable.

Chapitre VIII.

Application du Cultisme au Style de la Chaire.

Paravicino est-il un précurseur ou un disciple de Gongora?

Paravicino considéré par d'aucuns comme le maître de Gongora. Sa première œuvre cultiste. Influence de la tradition et de Carrillo. Positions respectives de Paravicino et de Gongora.

Dès la fin du XVIe siècle et surtout dans les premières années du XVIIe, nous avons vu le conceptisme envahir avec une violence nouvelle la poésie religieuse et l'éloquence de la chaire.

Ce conceptisme, malgré toute son afféterie, se présentait généralement sous une forme populaire, en une langue traditionnelle et aussi pure que possible de tous éléments savants. Certains prédicateurs, placés devant un auditoire choisi, avaient depuis longtemps tenté de donner un caractère plus docte à leurs sermons; mais c'est au père Hortensio Felix Paravicino y Arteaga de l'ordre des rédempteurs de la Sainte Trinité, que devait s'attacher la gloire douteuse d'avoir appliqué à l'éloquence sacrée les procédés de la culture gongorique.[1]

Prédicateur de Philippe III, puis de Philippe IV, après avoir été deux fois provincial et vicaire général de Castille, ainsi que visiteur apostolique en Andalousie, Paravicino était un personnage important, jouissant d'un grand crédit à la cour où sa haute position le mettait en relation avec une société raffinée, maniérée, une société de blasés, et si ce mot n'avait la saveur plaisante d'un anachronisme, je dirais même de snobs toujours prêts à applaudir aux innovations à la mode.

Les oraisons funèbres et les sermons[2] du père Hortensio, d'abord conceptueux et alambiqués, puis bientôt nettement décadents, sont un modèle d'obscurité, de préciosité et de mauvais goût.

---

[1] Hortensio Félix Paravicino y Arteaga est né en 1580, mort en 1633.

[2] A part les éditions d'un ou de deux sermons publiés séparément en 1616, 1625 et 1627, la première édition de ceux-ci et des Oraisons funèbres est de 1641: *Oraciones Evangelicas y Panegyricos Funerales que a diversos intentos dixo el Reverendissimo Padre Maestro* Fr. Hortensio Felix Paravicino ... Madrid 1641. — La deuxième édition est de Lisbonne 1646 et il en existerait une de 1766.

Mais le public mondain qui l'écoutait, avide d'énigmes, de pointes, de jeux de mots, de métaphores rares, de paradoxes inattendus, de mots sonores, inconnus et de constructions compliquées, resta sous le charme du célèbre prédicateur dont le maintien et la diction semblent avoir été réellement attachants.[1]

Quoique ce soit là une opinion à peu près isolée, Pellicer de Salas, commentateur et contemporain de Gongora, semble faire de ce dernier un disciple de Paravicino. Dans le prologue de son édition des œuvres de Pantaleon de Ribera,[2] il dit que cet écrivain „fréquenta quelque temps la cellule de l'homme le plus grave et le plus docte qui illustra notre nation, vu qu'il fut le premier qui introduisit dans les ténèbres de l'éloquence espagnole, les lumières grecques et latines".[3]

---

[1] Il est curieux de constater que la plupart de ses contemporains, soit par intérêt, soit par conviction, affectent une très grande admiration pour son génie; Don Francisco de Quevedo, Suarez de Figueroa, don Juan de Jáuregui et Lope de Vega lui-même en parlent comme d'un très grand homme. Très élogieux dans son *Laurel de Apolo* (Silva VII), c'est surtout dans son *Egloga á la muerte del Padre Fray Hortensio Felix Paravicino* (B. A. E., t. 38, pp. 334—336), que ses flatteuses hyperboles sont en disproportion flagrante avec la valeur de l'homme auquel elles s'adressent. Citons quelques-uns des vers les plus typiques:

Aquel nuevo africano,
Crisóstomo español con labios de oro,
Que nunca ingenio humano
Del intelectüal celeste coro
Tanta parte alcanzó, pues parecia
Extasis de su misma jerarquía.

Suele á la tarde el cielo
Vestirse de la tierra los colores;
Y así como su velo
Traslada la que tienen yerba y flores,
Si verse el coro angélico pudiera,
Hortensio en el por reflexion se viera.

Aquella transparencia
Que tienen los espíritus alados,
No hablando en pura esencia,
Sino cuando permiten imitados.
En el alma de Hortensio conocimos,
Y el poco menos en su ingenio vimos.

Elevacion divina,
Que en sus puros conceptos estudiaba,
Que no por peregrina,
Que tuviese lugar dificultaba
En su contemplacion, de quien procede
Cuanto al humano entendimiento excede.

(Ed. citée, p. 334.)

[2] *Obras de* Anastasio Pantaleon de Ribera, ilvstradas ... por Don Joseph Pellicer de Tovar señor de la casa de Pellicer, coronista de Castilla, de Leon ... En Madrid, por Francisco Martinez, Año de M.DC.XXXIV. A costa de Pedro Coello mercader de libros.

[3] P. 10 non numérotée du *Prologo* de Pellicer: „Frequento algunos tiempos la celda ... del mas grave, i mas docto Varon que ya ilustro nuestra Nacion,

On pourrait objecter que ce passage prouve tout au plus que Pellicer considère Paravicino comme ayant introduit dans le style de la chaire des innovations dont Gongora avait pu lui donner des exemples dans sa poésie.

Mais je rencontre dans un autre ouvrage du même critique une phrase, d'ailleurs si incorrecte qu'elle en devient intraduisible, mais dont le sens est catégorique. Le grand orateur lui a affirmé, dit-il, que Gongora l'a imité en créant son nouveau style afin de tenter pour la poésie ce que son ami avait réalisé pour l'éloquence sacrée.[1]

Paravicino lui-même se vante d'être le Colomb du nouveau style,[2] mais dans une de ses poésies dédiées à Gongora, il semble se donner à lui-même un démenti en lançant au vates cordouan cette flatteuse apostrophe:

Grand fils de Cordoue,
père suprême des Muses,
par qui les mots espagnols
de barbares se trouvent cultivés[3].

En vérité, il est bien vraisemblable que le poète comme l'orateur participèrent l'un et l'autre à la création de la langue à la mode, mais il est incontestable que celle-ci apparaît pour la première fois avec l'ensemble de ses traits caractéristiques, dans les œuvres de Gongora. Pourtant, il serait intéressant de rechercher si le célèbre prédicateur a innové suffisamment avant le poète pour mériter d'être considéré comme son initiateur. Aussi ai-je cherché à établir la chronologie exacte des oraisons de Paravicino,[4]

---

siendo el primero que introdujo a las tinieblas de la Eloquencia española, las luzes Griegas, i Latinas".

[1] Pues el docto y rev. P. M. F. Hortensio Felix Paravicino (seame licito citar aqui rasgos poeticos de mi grande amigo y mayor maestro ...) Este pues gran varon en su *Hymno al amanecer*, que dedicó a D. Luis amigo grande suyo, y tanto que le escuché de su boca decir que el estilo nueuo de escriuir D. L. tan fuera de lo comun en verso, y tan superior a todos los que oi poetizan, se le deuio a la singular eloquencia del M. Hortensio, en que auentaja a los de nuestro siglo, y que a imitacion suya en la oratoria determinó D. L. tomar nimbo distinto de todos en la poetica, que consiguio con felicidad tanta. (Pellicer, *Lecciones solemnes* dj. cit. 252.)

[2] *Ed.* 1641, fo. 43a—b.

[3]
Hijo de Cordoua grande,
padre mayor de las musas,
por quien la vozes de España,
se ven de barbaras, cultas.

(*Romance describiendo la noche y el dia, dirigido a don Luis de Gongora*, fo. 15b de l'édition posthume des poésies de l'auteur publiées sous le nom de sa mère: *Obras posthvmas, divinas, y hvmanas, de* don Felix de Arteaga ... En Madrid, por Carlos Sanchez año 1641 ...

[4] J'ai pu établir les dates suivantes:

fin 1611: *Panegyrico Fvneral a los manes piadosos y reales de Doña Margarita de Austria, Reyna de España*, éd. 1641, fo. 44, d'après la mort de la reine survenue le 3 Octobre 1611.

et j'ai constaté que la première dont le style et la syntaxe soient nettement novateurs remonte à 1611 et non à 1621 comme c'est aujourd'hui l'opinion courante.

On a cru que le premier sermon écrit dans ce goût était *l'Epitafio, Elogio Funeral al Rey don Felipe III el bueno, el Piadoso,* que l'on date aisément d'après la mort du roi survenue le 31 Mars 1621. Mais le recueil des Oraisons de l'auteur en contient plusieurs écrites dans le goût nouveau, et parmi lesquelles il faut signaler d'abord, celle de 1611 intitulée: *Panegyrico Fvneral. A los manes piadosos y reales de Doña Margarita de Austria, Reyna de España.* Or la reine mourut le 3 Octobre 1611. Ce qui a pu provoquer une confusion, c'est l'analogie du nom de la reine avec celui de l'Infante Margarita, fille de Maximilien d'Autriche; cette dernière portait, à Madrid, l'habit de nonne et mourut après Philippe III.

La confusion était augmentée par l'existence d'une troisième

1616 (Octobre): *Sermon a la Presentacion de la Virgen Nvestra Señora y translacion de su Imagen del Sagrario.* Même éd., fos 26b—40a. D'après la date de ces fêtes dont nous aurons à reparler.

1617 (Octobre): *Oracion Evangelica hecha en la Dedicacion del sumptuoso Templo de Lerma.* 8 fos non numérotés.

1621 (entre le 31 Mars et le 12 Mai): *Epitafio o Elogio Fvneral, al Rey Don Felipe III el bveno, el Piadoso,* le roi étant mort à la 1ère date et la dédicace signée de la 2e. Fos 125a sqs.

1621 *El Panegyrico Fvneral o Oracion Fvnebre,* écrit sur le même sujet que le précédant. Fos. 111a—122b.

Après 1621 *Margarita o oracion Fvnebre en las Honras de la serenissima infanta de Imperio de Alemania ... Soror Margarita de la Cruz.* Dixola por mandato y a la presencia del Rey nuestro señor don Felipe Quarto. Fos. 167b—186b.

Après le 31 Mars 1621: *Iesu Christo desagrauiado o Oracion Evangelica.* Fos. 150a—167b. Il y est dit dans les en-tête qu'elle fut prononcée devant le roi Philippe IV, soit, par conséquent après le 31 Mars 1621.

1625 (25 Mai ou peu après): *Santa Isabel gloriosissima Reyna de Portugal, Sermon o Oracion Evangelica en la Solenidad de su canonizacion.* Fos. 97a—110b. — Ste Isabelle de Portugal fut canonisée par Urbain VIII le 25 Mai 1625. La dédicace du sermon est signée du 1er Août 1625 (Fo. 96b).

1625 (11 Octobre): *Oracion Fvnebre a la memoria perpetva del muy venerable Padre y Reuerendissimo Maestro Fray Simon de Roxas.* Fos. 73a—93b. — Simon de Roxas est mort en 1625 et le titre du sermon, sans indiquer l'année, dit qu'il fut prononcé le 11 Octobre.

1627 *Oracion Evangelica al Patronato de la Santa Madre Teresa.* — Sainte Thérèse, canonisée quelques années auparavant, fut élevée au patronat de l'Espagne en 1627.

Ce sermon fut publié en 1628 sous le titre: *Oracion Evangelica* del Maestro fray Hortensio Felix Paravicino. — *al Patronato de España de la Santa Madre Teresa de Jesvs.* De orden de nuestro Señor se diò a la estampa en Febrero de 1628 ... En Madrid. Por Juan Gonzalez. Cet imprimé se trouvait réuni avec une série de sermons d'autres prédicateurs, chacun avec sa numérotation propre, sous une couverture commune, avec le titre: *Relacion sencilla y fiel de las fiestas qve el rey D. Felipe IIII nuestro Señor hizo al patronato de sus reynos de España corona de Castilla que dio a la gloriosa Virgen Santa Teresa de Jesvs, año de* 1627 ... En Madrid, por Juan Gonçalez. Ce dernier sermon est reproduit également dans l'édition de 1646, pp. 273—307, sans titre, avec, par erreur, au haut des pages, l'indication: *Epitafio funeral.*

personne du même nom; l'infante Margarita, morte en 1617 à peine âgée de 7 ans et dont Velasquez nous a conservé les traits dans un de ses tableaux les plus exquis que nous avons tous pu admirer au Musée du Louvre. Enfin, la dédicace mise en tête de l'oraison de 1611 est adressée au duc d'Olivares et signée de 1633, ce qui a achevé de dépister les chercheurs. Mais la date de la dédicace n'est d'aucune importance; il faut tenir compte uniquement de l'époque où mourut la reine; dans d'autres circonstances, Paravicino dédiera au comte-duc celles de ses anciennes productions qui pouvaient paraître flatteuses pour l'ancien favori de Philippe III, le duc de Lerma.

L'oraison de 1611 contient très peu de néologismes latins. Un grand nombre de phrases ne présentent absolument rien de remarquable au point de vue syntaxique. D'autres, extrêmement embrouillées, sont d'une grande obscurité; mais leur construction est plutôt maniérée, incorrecte, brisée et tourmentée que latine. Dans l'oraison surchargée de métaphores recherchées, dont plus d'une d'un goût analogue à celui des tropes que l'on trouvera bientôt dans les *Solitudes*, les concepts, nombreux et extravagants, sont aussi cultivés que possible; on y trouve aussi, en dépit de l'allure diffuse du langage, des prétentions au style lapidaire et profond.

Dans cette oraison, écrite entre les premiers essais de Gongora et les *Solitudes*, Paravicino suit donc une formule en partie semblable à celle de Gongora, mais il ne le devance pas. Si même l'*Ode sur la Prise de Larache* et le *Panégyrique au duc de Lerma* ne s'étaient pas répandus dans le public, le prébendier de Cordoue les avait probablement communiqués à son ami Paravicino qui put s'inspirer de quelques-uns de ses procédés; certaines analogies comme l'emploi étrange de *si* et de *si bien* chez les deux auteurs pourraient amener à cette conclusion.

Mais une telle supposition, malgré toutes les probabilités qu'elle comporte, n'est même pas nécessaire pour justifier les innovations du fameux prédicateur. Il avait derrière lui une longue tradition de conceptisme, et l'influence de Carrillo dont la première édition venait de paraître environ deux mois auparavant, suffirait à expliquer le caractère précieux et obscur, mais non latin, de sa langue et de son style.

En tous cas, qu'il ait agi ou non sous l'influence de Gongora, le fait que, très peu de temps après ce dernier, il appliqua à la prose religieuse et oratoire une partie des principes cultistes, lui donne le droit de figurer parmi les fondateurs du mouvement; mais il doit rester au second plan, car si son oraison de 1611 est moins avancée que les poèmes de 1609—1610, il est évident qu'il ne peut avoir exercé une influence sensible sur le *Polyphème* et les *Solitudes* dont l'indépendance vis-à-vis de lui reste pleine et entière.

Chapitre IX.

Progrès du Cultisme et Réaction Antigongorique.

La Critique et les Parodies. Activité anticultiste de Jáuregui.

Lettre de Pedro de Valencia. Satires et parodies de Lope de Vega, Figueroa, Villegas, répondant à chaque nouveau succès du cultisme. Antidote *et autres critiques de Jáuregui.* Apologie *de Fo de Córdoba. Commentaires de Fo de Amaya et d'Andrés Cuesta.*

Comme la plupart des œuvres de Gongora, les *Solitudes* et le *Polyphème* ne furent publiés qu'après sa mort, mais furent connus, manuscrits, de l'Espagne entière. Cependant, avant de les livrer au public, l'auteur crut désirable de réclamer l'avis de Pedro de Valencia, érudit distingué qui lui répondit dans une lettre signée du mois de Juin 1613,[1] par une critique qui ne manque pas d'à-propos. Après avoir exprimé sa gratitude pour l'honneur que lui fait le poète et affirmé son admiration pour son génie, il ajoute: „Mais il vous arrive ce qui se produit d'habitude chez ceux qui trouvent en eux beaucoup de forces naturelles; se fiant à elles et emportés par leur élan avec une désinvolture insouciante, ils ne se laissent point enchaîner par des préceptes ni enclore par des définitions ou aphorismes de l'art, ni même par les avertissements de leurs amis . . . De ces généreux défauts, j'en trouve dans les deux poèmes, le *Polyphème* et les *Solitudes*, quelques-uns que je me fais un plaisir d'admirer et que je ne mentionnerai pas.

„Ceux que je ne dois point dissimuler pour m'acquitter du mandat et commission de censure dont vous m'avez chargé sont d'autres défauts d'une nature différente qui ne sont point fils de votre génie, mais d'un souci et d'une affectation contraires à votre naturel; celui-ci, en fuyant et s'éloignant beaucoup du style clair, poli et aimable dont vous usiez excellemment dans des sujets de moindre amplitude, s'éloigne aussi des qualités et des charmes qui lui sont propres, et qui ne conviennent pas moins à des poésies plus graves.

---

[1] Manuscrit dj. cité. — Pedro Diaz de Ribas, dans ses *Discursos apologeticos*, Bibl. Nac. de Madrid. Mss. 3906, fos. 68—91, dit par erreur que cette lettre est du 6 Mai 1614.

„Ce style fuyant la clarté est si obscur que son interprétation n'effraye pas seulement le vulgaire profane, mais ceux mêmes qui se flattent d'être les plus savants de leur cité.

„De même, pour rendre le style plus étrange et plus élevé, vous prenez l'habitude de transposer les mots à des endroits où ne le permet pas l'élocution de la langue castillane, et vous tombez dans le vice que les auteurs de la Rhétorique appellent Cacosyntheton, et mala compositio. Suivant cette nouvelle manière, vous faites usage de mots étrangers italiens, et d'autres complètement latins, que les anciens appelaient „gloses", „langues", nom que nous donnons à présent aux interprétations de ceux-ci et de tout ce qui est obscur." [1]

Pedro de Valencia continue sa lettre en reprochant à Gongora „le manque de correspondance" dans certaines de ses métaphores, l'abus de certaines particules, et l'affectation. Il l'accuse à ce sujet d'imiter les italiens modernes affectés. Nous avons vu ce qu'il faut en penser. Ajoutons que les Italiens ne se faisaient pas faute de reprocher à Marino d'imiter les Espagnols: on se renvoyait la balle.

La conclusion de la missive est que Gongora ne doit point lutter contre ses tendances innées: „... votre génie je le considère comme très poétique et très élevé; je sais qu'il peut nous gratifier d'enfantements grands et généreux qui honorent notre patrie et notre nation. Le seul vœu que je vous supplie d'exaucer, c'est de suivre votre naturel". [2]

Les *Solitudes* et le *Polyphème* restèrent quelque temps dans le cercle étroit des amis du poète [3] qui continuait à écrire dans le même style alambiqué. Son romance à la *Beatification de Ste Thérèse*, [4] écrit en 1614 pour le Vicaire de Trasiera, est une combinaison de son genre nouveau et de celui de Ledesma, tandis que son sonnet sur la Prise de Maamora est un mélange bizarre de burlesque et d'enflure. [5]

Entre-temps, le goût nouveau se répandait de plus en plus; si Lope de Vega et Quevedo se montraient rebelles à l'emploi de mots étrangers, le comte de Villamediana [6] ne tarda pas à imiter

---

[1] Fo. 64b—65a.

[2] Fo. 65b.

[3] Comme il en résulte du peu de bruit que ces poèmes firent pendant longtemps, ainsi que du passage suivant de la lettre de Pedro de Valencia: fo. 67a ... Todos los desta casa tenemos salud, g. a Dios, i todos somos de v. m. Da Ines, i el licenciado Juan Moreno ... i Melchior i los demas mis hijos besan a vm. las manos muchas vezes. El sr Don Henrique Pimentel a estado ausente, vino pocos dias a i le di la de v. m. i dige le daria las Soledades. El sr Don Pedro las conmunico al sr Don Alonso Cabrera antes que a mi que yo las zelara i celava por aora. Dios guarde a v. m. como deseo. En Mes de Junio 1613 ... Po de Valencia.

[4] Ste Térèse fut béatifiée par un bref du pape du 24 Avril 1614; sa canonisation eut lieu plus tard.

[5] L'expédition contre Maamora eut lieu en 1614.

[6] Le comte de Villamediana écrivit un certain nombre de poésies cultistes, et foule d'épigrammes satiriques d'un style plus clair. Ses œuvres furent publiées après sa mort en 1629.

le „Vates de Cordoue“, et Paravicino versifia comme son maître, dans un jargon aussi obscur, mais sans génie.[1]

Les *Solitudes* et le *Polyphème* commençaient à être connus, et les épigrammes pleuvaient. Lope de Vega, tout en signant des sonnets où il exprime sa profonde admiration pour Gongora,[2] faisait courir sous main de mordantes satires. Dans l'une d'elles, il suppose Boscan et Garcilaso revenant en Castille, frappant à une auberge pour y passer la nuit. Mais entre-temps, la langue a changé à tel point qu'ils sont incapables de comprendre la servante, et se croient en Biscaye, où l'on parle le basque:

A la Langue nouvelle:

Boscan, nous arrivons tard. Peut-on loger?
— Dès le relais, appelez, Garcilaso.
— Qui est-ce? — Deux cavaliers du Parnasse.
— Il n'y a point pour nocturner palestre préparée.[3]
Je ne comprends pas ce que dit la servante.
Madame, que dites-vous? — Que vous affectiez le pas,
car ostente limbes le mentide occident,
et le soleil dépeinge la portion rosée.
— Femme, es-tu folle? — L'hôte déambulant
au tact se nia. — Comment est-il possible qu'en
si peu de temps,
Une langue semblable existe entre chrétiens?
Boscan, nous nous sommes trompés de chemin;
demandez où est la Castille, car je suis fou,
ou bien, nous ne sommes pas sortis de Biscaye.[4]

---

[1] J'ai cité ses œuvres poétiques publiées posthumes en 1641. Il est difficile de dire à quelle époque il commença à écrire des poésies. En tout cas, Lope de Vega, dans une lettre du 23 Novembre 1611 (publiée par *La Barrera*, *Nueva Biogr. de Lope de V.*, p. 176) parle d'une *cancion* qu'il lui attribue.

[2] Le sonnet: *Canta cisne andaluz, que el verde coro* . . . dont nous aurons l'occasion de reparler.

[3] C'est à dire, en plaçant les mots dans l'ordre logique: „Il n'y a point de palestre préparée pour y nocturner“, ce qui signifie: „Il n'y a point de lice préparée par y faire passer la nuit aux champions du tournoi poétique“, soit, plus simplement: „Il n'y a pas de chambre prête pour vous loger“.

[4] La Biscaye où est parlé le basque, langue qui n'est apparentée à aucun idiome indo-européen. Voici le texte. — Publié seulement en 1630, *dans le Laurel de Apolo*, fo. 123a, et reproduit dans la *Bibl. de A. E.* T 38, 372[1]:

Boscan, tarde llegamos, ¿Hay posada?
— Llamad desde la posta, Garcilaso.
— ¿Quien es? — Dos caballeros del Parnaso.
— No hay donde nocturnar palestra armada.
— No entiendo lo que dice la criada.
Madona, ¿qué decis? — Que afecten paso,
Que ostenta limbos el mentido ocaso,
Y el sol dipinge la porcion rosada.
— ¿Estás en tí, mujer? — Negóse al tino
El ambulante huésped. — ¿Que en tan poco

Gongora ne se trompa point sur la provenance de ce sonnet, et lui répondit aussitôt par ces dizains qui commencent sur un mode violent et brutal, mais dont les derniers vers contiennent une pointe très fine contre son ennemi:

. . . .
Et si jamais le Parnasse
saisit, embrasse lance et bouclier,
défendez mon honneur à moi,
quoique Garcilaso, je l'assure
ne se trouve pas dans la Vega.[1]

En jouant sur les noms de Garcilaso de la Vega et de Lope de Vega, le poète de Cordoue répondait au sonnet de Lope en insinuant que celui-ci n'était point le continuateur de celui-là dont il ne pouvait être le porte-parole.

Dans sa *Plaza Vniuersal de Todas Ciencias y Artes*, publiée à Madrid en 1615,[2] Christoval Suarez de Figueroa fait une vive sortie contre les novateurs: „. . . Rien qu'à citer le nom des poètes

---

Tiempo tal lengua entre cristianos haya?
Boscan, perdido habemos el camino;
Preguntad por Castilla, que estoy loco,
O no habemos salido de Viscaya. —

[1] *Contra los que dijeron mal de las Soledades.*

Por la estafeta he sabido
Que me han apologizado
Y á fe de poeta honrado,
Ya que no bien entendido,
Que estoy muy agradecido
De su ignorancia tan crasa,
Que aun el sombrero les pasa,
Pues imputa oscuridad
A una opaca soledad
Quien luz no enciende en su casa.

Melindres son de lechuza,
Que en lo umbroso poco vuele
Quien en las tinieblas suele
No perdonar una alcuza;
Musa mia, sed hoy Muza;
Si empuña, si embraza acaso
Lanza y adarga el Parnaso,
Defended el honor mio,
Aunque no está, yo lo fio,
En la Vega Garcilaso.

Ed. citée, p. 483[2]—484[1].

[2] *Plaza Vniversal de Todas Ciencias y Artes, Parte Tradvcida de Toscano, y parte compuesta por el Doctor* Christoval Suarez de Figueroa. En Madrid por Luis Sanchez, M.D.CXV. On a cru généralement que la première édition de cet ouvrage était de 1630. Celle de Perpignan est la 2e. C'est la seule que l'on trouve à la Bibliothèque Nationale. Celle de M. Morel Fatio a la portée raccommodée, sans indication de l'année, mais le cartouche final (colofón) porte la date de 1615. Les approbations sont de 1612, la *Tassa*

d'aujourdhui, mes cheveux se dressent sur la tête. Ils forment une engeance (pour ne pas dire une canaille) aussi présomptueuse qu'ignorante, aussi mordante contre les savants que manquant de capacité et d'esprit pour toute espèce d'action." [1] „Les génies d'Espagne méritent toute louange et toute estime pour la subtilité et l'érudition avec laquelle ils écrivent diverses poésies en divers styles. Quelques-uns s'attachent depuis peu à une nouvelle sorte de composition (à la façon de Stace dans ses *silvas*), fondée sur l'obscurcissement des concepts par l'interposition de mots et d'ablatifs absolus, sans articles, quoiqu'avec un certain souci de l'élégance des mots et des locutions".[2]

L'année suivante, au mois d'Octobre 1616, eurent lieu à Tolède de grandes fêtes,[3] un concours poétique et des prédications pour célébrer la consécration de la Chapelle du *Sagrario* (de la cathédrale) bâtie sous la direction du cardinal D. Bernardo de Sandoval.[4]

A cette occasion, Gongora écrivit sur St. Ildefonse[5] des octaves[6] dont la langue latinisante ne tardera pas à être critiquée par Lope de Vega,[7] et quelque temps après, par Francisco Gomez de Quevedo.[8] La translation de la statue de la Vierge donna lieu à de brillantes cérémonies, et Paravicino prononça, sous les voûtes imposantes de la cathédrale, son *Sermon sur la Présentation de la Vierge*,[9] qui fut édité la même année comme il ressort de la dédicace.

L'explosion de cultisme qui se produisit à la suite de ces fêtes, détermina une vive réaction chez les amateurs du style clair de Castille.

---

de 1615; mais le contenu du livre prouve que s'il fut composé en 1612, il fut retouché postérieurement. Il ne pouvait, du reste, en être autrement pour un ouvrage qui devait décrire surtout l'état actuel des sciences et des arts en Espagne.

[1] *Prologo* fo., 4a non numéroté.

[2] *Ibid.*, texte, fo. 358a—b.

[3] V. Barrera, *Nueva Biografía de Lope de Vega*, Madrid 1890, p. 301.

[4] Les plans en furent faits par Nicolás Vergara le jeune, mais la chapelle ne fut terminée que sous Sandoval. V. l'ouvrage: *La Catedral de Toledo . . . por el Exmo Cabildo.* Toledo 1905, p. 122.

[5] *Ibid.* p. 123 et suivantes la description de la chapelle. Sur l'arc de la porte qui est de jaspes et de marbres très habilement combinés, on remarque des sculptures représentant la Vierge, devant laquelle apparaissent agenouillés St. Ildefonse et St. Bernard.

[6] *Octavas Sacras. A la descension de la Virgen nuestra Señora á dar la casulla á su capellan san Ildefonso en la Santa Iglesia de Toledo.* éd. citée, p. 456ª.

[7] *Respuesta*, 140ª, au sujet des *Fulgores arrojando se presiente.*

[8] *Aguja de Navegar cultos*, 482—83.

[9] *Sermon a la Presentacion de la Virgen Nuestra señora y translacion de su Imagen del Sagrario*, édité à ce moment déjà comme on le voit par sa dédicace à Luis de Aliaga signée du 1er Nov. 1616 et où il dit qu'il donne le discours à l'impression en dépit d'une de ses opinions anciennes. Je cite ce sermon d'après l'édition dj. citée de 1641, fo. 26b, celle de 1616 étant complètement perdue. La dédicace est aux fos. 25a—26a.

Quoique Paravicino n'ait pu se défendre des censures et satires,[1] les attaques les plus mordantes sont dirigées contre Gongora. Dans ses *Eróticas* et *Amatorias*,[2] écrites avant 1617, Esteban Manuel de Villegas, poète fin, recherché, un peu mièvre, mais versificateur consommé et styliste correct, publiait toute une série de satires et de parodies du style gongorique.[3] Dans son Idylle II, intitulée *Les Cent Pas*, il débute sur le mode des *Solitudes*:

Los *ciento*, que dio *passos* bella dama,
los *mil* que dio *suspiros* tierno rio,[4]

et sépare l'adjectif numéral du substantif auquel il se rapporte, comme Gongora avait séparé l'épithète du substantif:

Pasos de un *peregrino* son *errante*
Quantos me dictó *versos* dulce musa.[5]

Remarquez également l'absence de l'article devant *dulce musa*, et l'imitation de ce latinisme dans *bella dama* et *dulce rio*.

Il ne serait guère plus français de dire avec le satirique:

Les cent que fit pas belle dame,
les mille que poussa soupirs tendre ruisseau,

ou de chanter avec Gongora, sur le mode de Monsieur Jourdain:

Pas d'un peregrin sont errants,
Tous ceux que me dicta vers douce muse . . .

Les allusions de Villegas sont nombreuses, aisées à relever, et des plus réjouissantes.

---

[1] Il le dit dans la dédicace susdite.

[2] Une certaine obscurité plane sur cette édition qui comprend deux parties: la 1ère porte le titre: *Las Amatorias de* don Estevan Manvel de Villegas *con la Tradvcion de Horacio, Anacreonte, y otros Poetas* . . . en Nagera por Iuan de Mongaston Año MDXX. Par contre la 2e partie intitulée *Las Eroticas de* Don Estevan Manvel de Villegas, même lieu d'éd., 1617 est imprimée avec une numérotation nouvelle et l'indication au dessus des pages, de *segunda parte*. Les approbations, censures etc. sont comprises entre le 23 déc. 1616 et le 19 déc. 1618. Il semble donc que l'œuvre fut rédigée avant le 23. déc. 1616, la 2e partie imprimée avec l'indic. 1617, et qu'à la publication totale longtemps retardée, au moins jusqu'à la fin de 1618, on mit une feuille d'entête avec la date 1620, ce qui est encore étonnant, et donne lieu de croire qu'on a imprimé MDCXX pour MDCXIX. — Au moment où m'arrivent les épreuves, j'ai pu consulter un autre exemplaire semblable, mais avec, au lieu de la *portada* de 1620, le titre: *las eroticas o amatorias de* don Esteuan Manuel de Villegas . . ., *Parte Primera*. Au fo. suivant: En Naxera por Ivan de Mongaston. Año 1618. Même *portada* pour la 2e partie.

[3] Toutes ces parodies se trouvent dans la parte segunda: noter principalement: *Elegia VII* fos 27a—33b. — *Al Marqves de Arenquer* etc. fo 56a sq. — *Los cien passos: Edilio II* fos 66a, 72b. — *Elegia VIII* fos 33b, 37b.

[4] *Los cien Passos*, précités, fo. 66a.

[5] *Soledades:* dédicace: *Al Exmo Señor Duque de Bejar*, p. 463.

Au début de la même année, Jáuregui avait écrit, sans le signer, un *Antidote contre les Solitudes*[1] dans lequel il critique avec un peu d'aigreur, mais souvent très à propos, les deux célèbres poèmes de Gongora. Il ne se contente pas de généralités; il entre dans le détail, et discute avec vivacité et humour les procédés de l'auteur.

Quoique l'époque à laquelle fut rédigée cette étude ne lui permît pas de considérer le phénomène de façon scientifique, il s'y trouve des renseignements précieux dont nous ferons usage dans la partie analytique. L'opinion générale avait fixé la date de la rédaction de ce discours à l'époque de 1624, et don José Jordán de Urries y Azara dans sa Biographie de Jáuregui, publiée en 1899, consacrait cette erreur en l'étayant sur un raisonnement captieux.[2]

Cela bouleversait la chronologie d'une des périodes les plus importantes de l'évolution cultiste; celle-ci paraissait d'une inexplicable incohérence et les solutions de continuité qu'on apercevait dans sa courbe la rendaient incompréhensible.

Or, je constate que la collection des lettres inédites de Lope de Vega contient un billet d'un Portugais, non signé et qui fait allusion aux longs et doctes discours écrits par Jáuregui contre Gongora. La lettre est adressée à ce dernier: „... Si quelque chose a donné la première impulsion à ceux qui en ce passage et en d'autres ont eu l'audace de s'en prendre à votre génie inaccessible, soit dans le *Polyphème*, soit dans les *Solitudes*, ce fut seulement pour les avoir confiés à Mendoza, car si vous les aviez envoyés à Don Juan de Jáuregui, il aurait su les défendre mieux qu'il ne les attaqua en des discours („discursos") si longs, quoique si doctes, et qui ont donné à réfléchir à vos plus fervents admirateurs."[3]

Cette lettre fut écrite vers la fin de 1617.[4]

Mais l'indication de „*Discursos*" est-elle suffisante pour conclure qu'il s'agit de l'*Antidote*?

Et s'il y a des discours, quels sont les autres? Serait-il en même temps fait allusion à une autre œuvre de Jáuregui, écrite

---

[1] *Antidoto contra las Soledades*. Biblioteca Nacional de Madrid. *Ms.* 107. Les 28 premiers [illegible]. Cette œuvre a été reproduite pour la [illegible] fois par J. Jordán de Urries dans son étude déj. citée sur Jáuregui [illegible]

[2] [illegible]

[3] [illegible] dans la *Nueva Biografía de Lope de Vega*, p. 556, d'après les lettres [illegible] dans les archives [illegible]

[4] [illegible] d'une lettre de Lope [illegible] avec les partisans [illegible] de la même [illegible] Jáuregui [illegible] sur [illegible] les [illegible]

sur le même sujet, rédigée dans des termes plus généraux et d'une valeur plus grande encore que *l'Antidote*: le *Discours Poëtique* publié en 1624[1] et que Jordan de Urries croit écrit peu avant l'impression?[2] Comme on ne connaît pas de Jáuregui d'autres grands discours antigongoriques que les deux susdits, cette supposition devrait déterminer une quasi-certitude, si l'on pouvait être persuadé que le terme „*discursos*" désigne nécessairement plus d'un ouvrage; mais il n'est nullement établi qu'il en soit ainsi, le pluriel de ce mot pouvant s'appliquer aux divers raisonnements d'un exposé et désigner une seule œuvre, comme c'est le cas, par exemple, pour les *Discursos Apologeticos* que P° Diaz de Ribas publiera plus tard.

Je n'ai point trouvé de document permettant d'affirmer que le *Discours Poëtique* ait été rédigé en 1617; même dans ce cas, certains indices, et notamment le sens donné au mot *culto* permettraient de conclure qu'il fut remanié ultérieurement.

Mais si rien ne prouve que les assertions du Portugais portent sur cette étude, la certitude, pour l'*Antidote* devient absolue à la lumière d'un autre document qui le cite clairement par son nom. Je veux parler de la *Spongia*, satire latine dirigée contre Lope de Vega et publiée en 1617[3] par Pedro de Torres Rámila sous le pseudonyme de Trepus Ruitanus Lamira. On y trouve ce passage décisif: „Sed vapulabis forsan ab erudito viro, in te, et ineptum Jauregui antidotum, elegantem apologiam simul conscribente".[4]

Il ne peut donc y avoir de doute que l'*Antidote* ait été écrit au plus tard au début de 1617. Il circula dès lors en manuscrit et fut connu aussitôt, comme l'établissent les allusions susdites.

Quant à l'élégante Apologie dont on menace Jáuregui et Lope, il ne peut s'agir que de la réplique de Francisco de Córdoba, abbé de Rute, qui écrivit un *Examen de l'Antidote ou Apologie pour*

---

[1] *Discurso Poetico de* Don Juan de Jáuregui ... En Madrid por Juan Gonzalez Año MDCXXIIII, édité nne seconde fois par D. José Jordán de Urries dans sa Biographie dj. citée, app. 4, pp. 220—260.

[2] V. *chap. V* pp. 35 sqs., particulièrement pp. 36 sqs. et 41.

[3] Satire latine écrite contre les œuvres de Lope de Vega sous le pseudonyme de Trepus Ruitanus Lamira, nom couvrant Pedro de Torres Rámila, théologue collegial et précepteur de grammaire latine à Alcalá de Henares. Ce livre imprimé avec la date de Paris 1617 ne semble avoir été vu par aucun érudit moderne. Barrera en parle, pp. 300 et suivantes, d'après Pellicer qui dans la *Vie de Cervantes* s'en occupe longuement, sans qu'on puisse voir si c'est d'après l'ouvrage même ou d'après la réponse qui fut faite à ce livre sous le nom de Petro Turriano Ramila avec le titre de; *Expostulatio Spongiae*, publiée en Juin 1618 à Madrid dans une édition simulée de Paris. Cette réplique contient un *Specimen* de la *Spongia*, qui, par fortune, contient l'allusion à Jáuregui sur laquelle je me base. (Cet extrait du specimen se trouve dans Barrera p. 302).

[4] P. 302 de la reproduction susdite. Cette menace était provoquée par les attaques personnelles que Gongora et ses adeptes croyaient discerner dans les comédies de Lope, ainsi qu'on peut le constater par la phrase précédente: „... cordubensis cujus admiranda posteritate carmina, canis, potius quam canus, allatras et mordes in theatro."

les Solitudes de Don Luis de Gongora y Argote contre l'auteur de l'Antidote.[1]

Cette critique, qui doit donc se placer vers la fin de 1617 et non point en 1624, cherche à résoudre la question de l'opportunité des réformes de Gongora; mais l'auteur n'apporte que des arguments dogmatiques et se contente de noyer le lecteur sous des flots de citations indigestes.

La fine satire de Jáuregui n'en acquiert que plus d'éclat.

C'est sans doute vers cette époque également que Francisco de Amaya écrivit sa réponse aux objections de Jáuregui[2] pour défendre le vates cordouan contre les attaques dont il était l'objet, tandis que le licencié Andrés Cuesta rédigeait, dans le même but, ses *Notes sur le Polyphème.*[3] Gongora, qui n'intervenait guère, dans les polémiques le concernant, que par quelques vers satiriques ou laudatifs, remercia Francisco de Amaya dans un sonnet dépourvu de tout mérite littéraire et critique, mais extrêmement typique, grâce aux doubles-sens puérils qui s'y succèdent sans interruption.[4]

En Septembre de la même année 1617, les *Rimas*[5] de Jáuregui étaient préparées pour l'impression qui se fit au printemps suivant. C'est une collection estimable de poésies sur des sujets humains et divins; l'originalité y fait quelque peu défaut et la langue relativement très pure y révèle cependant une tendance aux procédés nouveaux. Dans le même volume, il rééditait son admirable traduction de l'*Aminta*, publiée pour la première fois à Rome en

---

[1] *Manuscrit inédit de la Biblioteca Nacional de Madrid* no. 3906, fos 455 a —535 b: *Examen del Antidoto o Apologia por las Soledades de D. Luis de Gongora y Argote Contra el autor del Antidoto Escrito por* D. Francisco de Cordoba Abad de Rutte *y Racionero de la Sta. Iglesia de Cordoba.*

Le même *Examen*, avec le même titre est attribué au Licencié Christoval de Salazar Mardones, dans le *Manuscrit inédit* de la même Bibliothèque: *Mss.* 3803: *Examen del Antidoto o Apologia etc. Por el Licen*do Christoval de Zalazar Mardones. D.D.DE.V.A.I.S.G.M. Il comprend 107 fos et est analogue au précédent, mais il paraît plus récent et son titre doit provenir d'une confusion, Zalazar Mardones ayant écrit plus tard une *Ilvstracion y Defensa de la Fabula de Piramo y Tisbe de Gongora* . . . Madrid 1636. — Jaúregui écrivit lui même une *Apologia para la Verdad* publiée en 1625 et prenant la défense de deux oraisons que Paravicino prononça en 1621.

[2] *Biblioteca Nacional* de Madrid, *manuscrit* 3906, fos 183—281: *Annotaciones a la primera Soledad.* — Note marginale: „Parece ser estas Notas de D. Franco de Amaia.“ Mais comme ces notes font suite directement aux *Annotaciones al Polifemo* de Ribas et sont partiellement écrites de la même main, je les crois plutôt dues à ce dernier.

[3] *Même manuscrit*, fos 282—404: *Notas al Polifemo de el* Lic. Andres Cuesta.

[4] *Restituye a tu mudo horror diuino.* Salzedo Coronel qui l'admire beaucoup en donne le texte et le commente en détail dans son T. II, Son. CXL, p. 615.

[5] *Rimas de* don Ivan de Iavregvi. Con privilegio. En Sevilla M.DC.XVIII. — La première approbation est du 24 Septembre 1617 et la Tassa du 9 Avril 1618. Les éditions plus récentes, incomplètes, avec des variantes, ne contiennent pas l'introduction.

1605. La comparaison du style infiniment pur et classique de cette traduction avec celui un peu plus avancé des poésies postérieures, est caractéristique de l'évolution qui se produisit chez les esprits les plus sages et les plus pondérés.

C'est dans ce recueil qu'il inséra sa parodie de l'ode de Gongora *Sur la prise de Larache.*[1] Les *Rimas* étaient en outre précédées d'une préface où il exposait ses théories poétiques et reprochait aux cultistes de créer des corps sans âme.[2]

Les attaques de Jáuregui contre les cultistes content parmi les plus remarquables et les plus pénétrantes. La date que j'ai cru pouvoir assigner à son *Antidote* ainsi placé avant les études de Lope de Vega sur le même sujet, en relève encore l'importance et la signification.

---

[1] V. plus haut. *Indroduction*, p. 10.
[2] *Introdvccion*, fos. non numerotés.

Chapitre X.

Grands assauts de Lope de Vega contre le cultisme et ses défenseurs.

Polémiques de Lope de Vega: la Respuesta. *Critiques et satires anticultistes de Lope à l'occasion de la béatification de St. Isidore. Un sonnet de Gongora. Les* castellanos *ou* llanos. *Les* críticos. *Parodies de Liñan y Verdugo.*

Les arguments de l'*Antidote*, encore inédit, ne tardèrent pas à attirer vivement l'attention de tout le monde lettré. Vers la fin de 1617, se produisit déjà entre Lope de Vega et „un seigneur de ces royaumes", un important échange de lettres sur la question du nouveau style; les correspondants les tinrent soigneusement secrètes jusqu'à ce que Lope se décida, en 1621, à les publier dans sa *Filomena*.[1]

La première de celles-ci a pour titre: *Papel qve escriuio vn señor destos reynos a Lope de Vega Carpio en razon de la nueva poesia.*[2] C'est un simple billet non signé, mais dont l'auteur semble être le duc de Sessa, patron de Lope. Le duc dit qu'il a lu avec beaucoup de plaisir les deux poèmes „*de esse cauallero*" et qu'il tâche de les comprendre grâce à sa connaissance du latin et de l'italien. Il s'agit évidemment du *Polyphème* et des *Solitudes* de Gongora. Il ajoute qu'un de ses amis lui a envoyé un discours dirigé contre ces poèmes et que la lecture de cette critique avait ébranlé son admiration sans toutefois le désabuser de certains passages qui lui plaisaient; quoiqu'il ne désigne pas de façon précise le discours en question, on peut conclure à présent, sans trop de risques de se tromper, qu'il s'agissait de l'*Antidote* de Jáuregui.

---

[1] *La Filomena con otras diuersas rimas, prosas, y versos de* Lope de Vega Carpio ... En Madrid, en casa de la biuda de Alonso Martin, a costa de Alonso Perez 1621.

[2] *Filomena*, fo 189 b. Cette lettre ne se trouvant pas dans la collection de Rivadeneyra, sera reproduite dans nos appendices.

L'auteur du billet termine en demandant à son correspondant de bien vouloir lui faire connaître ce qu'il pense à ce sujet.

La réponse de Lope de Vega est une longue épître très intéressante: on la désigne généralement sous le nom de *Respuesta á un Papel*, d'après le titre qui lui est donné dans l'édition de Rivadeneyra, mais dans la *Filomena*, l'entête porte simplement: *Respvesta de Lope de Vega Carpio.*[1]

La Barrera avait déjà supposé que cette épître n'était autre que celle adressée au duc de Sessa en 1617. Une étude attentive de la correspondance privée de Lope doit amener à cette supposition, quoique d'autres indices puissent faire douter de la personnalité véritable du correspondant. En tout cas, il semble bien évident que la date, ce qui est ici l'essentiel, doive être fixée comme le veut Barrera.

Je pourrais y ajouter de nouveaux arguments: le *Papel que escriuio vn señor destos reynos* semble faire tout naturellement suite à l'*Antidoto* de Jáuregui auquel j'ai supposé qu'il fait allusion; d'autre part, Lope exprime dans sa réponse une grande crainte de voir divulguer sa lettre; or, il n'est pas admissible qu'il ait émis cette idée précisément au moment où il éditait son épître; il fallait donc que quelque temps se fut écoulé depuis qu'il l'avait écrite; les deux lettres publiées à la suite nous reportent vers la fin de 1617 et les approbations de la *Filomena* sont du 31 Mai 1621. Un espace de trois ans ne paraît pas excessif pour justifier ce revirement et pour permettre de réunir les matériaux de son livre; c'était d'ailleurs le premier, depuis 1617, dont la nature pût permettre l'insertion de cette polémique. Enfin, on trouve cité dans la *Respuesta*, ce vers de Gongora: *Fulgores arrogandose presiente*, lequel se trouve dans une poésie sur St. Ildefonse que l'on peut dater de la fin de 1616 ou du commencement de l'année suivante.[2]

Dans sa *Respuesta*, Lope fait un grand éloge de Gongora qu'il considère comme le génie le plus grand et le plus distingué qui ait vu le jour dans la Bétique; il ne le trouve pas inférieur à Sénèque ni à Lucain; son esprit et ses subtilités ne sont pas en dessous de celles de celui-ci et les dépassent en dignité. Mais, non content de s'être élevé, dans ce genre, au plus haut point de la renommée, Gongora voulut, dit-il, enrichir la langue et l'art castillans de figures et d'ornements insoupçonnés jusqu'à son époque.

Il est d'avis que l'intention de Gongora était saine et bonne; que ce n'était point chez lui pure arrogance comme l'ont cru ses ennemis; cependant il s'élève, comme Jáuregui, contre l'obscurité qui ne provient que de la langue: „Beaucoup de gens, dit-il, se

---

[1] *Ed.* 1621, fos. 190b—199b. La *Respuesta* est reproduite dans la *Bibl. de A. E.*, t. 38, pp. 137sqs.

[2] *A la descension de la Virgen nuestra Señora*, dont nous avons parlé au Ch. précédent. Les éditions de Gongora lisent habituellement: *Fulgores arrojando se presiente*, leçon qui semble préférable.

sont laissé entraîner par la nouveauté de ce genre de poésie et ils ne se sont pas trompés, car dans le style ancien, ils n'arrivèrent de leur vie à être poètes; dans le moderne, ils le sont le jour même; car avec ces transpositions, quatre préceptes et six mots latins ou expressions emphatiques, ils se trouvent élevés à une hauteur où ils ne se reconnaissent pas eux-mêmes et où je ne sais s'ils se comprennent ... ceux qui imitent ce gentilhomme produisent des enfants monstrueux ... mais plût à Dieu qu'ils l'imitassent dans les endroits où il est si digne de l'être, car il n'y a personne assez adversaire de son génie pour nier que beaucoup de passages de ses œuvres requièrent toute notre admiration, tandis que par leur singularité, d'autres sont enveloppés dans de telles ténèbres, que j'ai vu des hommes très graves, n'ayant pas craint de commenter Virgile et Tertullien, désespérer de les comprendre."

Le critique reconnaît que les tropes ornent et embellissent le style lorsqu'on en use discrètement et à bon escient; il compare les poèmes qui ne contiennent que des métaphores à une femme qui, en se fardant, ne se contenterait pas de se placer du fard sur les joues, et s'en barbouillerait le front, le nez et les oreilles.

Lope étudie ensuite assez attentivement les transpositions syntaxiques[1] qu'il blâme sévèrement; il regrette que les novateurs tendent à faire remonter la langue vers ses origines, vers un temps où elle était esclave du latin comme dans les œuvres de Juan de Mena.

Ici, le critique se trompe quelque peu: la langue de Mena n'est pas latine parce qu'elle est ancienne, mais par suite d'une réforme toute artificielle tentée par l'auteur.

Si le censeur ne tomba jamais dans la plupart des fautes qu'il reproche à Gongora, il se laissa aller peu à peu, surtout dans ses œuvres lyriques, à écrire en un style fleuri et recherché; il emploiera un nombre toujours croissant de néologismes, ce qui ne doit guère étonner lorsqu'il affirme que les mots latins sont aussi bien la propriété de l'Espagne que sa propre langue et qu'on peut les emprunter lorsqu'on en sent le besoin. Il dit lui-même qu'il a tiré parti plus d'une fois de quelques-uns de ces vocables, mais qu'il les a choisis sonores et intelligibles. C'est un mérite qu'il faut lui reconnaître; ce n'est que plus tard qu'il se laissera aller parfois à suivre la mode du jour, et ses excès paraîtront bien timides comparés à ceux de ses adversaires.

Après un panégyrique enthousiaste de Herrera, l'auteur de la *Respuesta* exprime sa vive admiration pour Gongora dont il vient de saper toutes les théories. Il reproduit enfin un sonnet qu'il écrivit naguère en faveur des *Solitudes* et du *Polyphème: Canta cisne andaluz, que el verde coro.*[2]

---

[1] V. la *Partie Analytique* au chap. *Syntaxe.*

[2] *Ed.* 1621 fo 199b:

Canta Cisne Andaluz, que el Verde Coro
Del Tajo escucha tu divino acento,

En dépit de toutes ces réticences, on voit que le censeur, tout en admirant le génie de Gongora, est très opposé à ses innovations et qu'il adoucit ses attaques de crainte de paraître envieux de son rival.

Une nouvelle lettre du correspondant: *Del mismo señor a Lope de Vega*,[1] fait l'éloge de la censure de Lope, l'engage à la publier et le prie de lui désigner, pour la comparer avec les œuvres nouvelles, une composition écrite dans le goût classique d'Herrera ou de Garcilaso.

Dans la seconde réponse de Lope intitulée: *La respvesta*,[2] celui-ci déclare qu'il envoie en même temps que son billet une églogue de Pedro de Medina Medinilla[3] qui lui paraît réunir les qualités requises. Il termine en s'élevant encore contre ceux qui ne cherchent que la nouveauté sans se préoccuper de la correction et qui tendent ainsi à faire tomber la langue dans le marasme.

Le style nouveau ne rencontra pas seulement des sympathies chez les érudits, mais il excita de plus en plus l'admiration des poètes; dès lors il se répand à tel point que son triomphe apparaît aux yeux de ses adversaires comme une calamité redoutable pour la littérature et la langue castillanes.

Aussi Lope de Vega, qui s'était contenté jusqu'alors de censurer le style nouveau dans des sonnets anonymes ou dans des lettres privées, se décide-t-il à prendre ouvertement parti contre le gongorisme.

En Mai 1620, on organisa à Madrid de grandes fêtes à l'occasion de la béatification de St. Isidore. Un grand tournoi poétique devait illustrer ces réjouissances; Lope fut prié de faire partie du jury chargé de couronner les vainqueurs.

Son premier mouvement fut de refuser; il comprenait combien son idéal différait de celui de la plupart des poètes d'alors et ne voulant point flatter des tendances qu'il exécrait, il lui sembla

---

Si ingrato el Betis no responde atento
Al aplauso que deve a tu decoro.
    Mas de tu soledad el Eco adoro,
Que el alma y voz del Lyrico portento,
Pues tu solo pusiste al instrumento
Sobre trastes de plata cuerdas de oro.
    Huya con pies de nieue Galatea
(Gigante del Parnaso) que en tu llama
Sacra Ninfa inmortal arder dessea.
    Que como (si la embidia te desama
En ondas de cristal la Lyra orfea
En circulos de Sol yrà à tu fama.

[1] *Del Mismo Señor a Lope de Vega* (He visto este papel de V. m etc.). *Ed.* 1621 fo 200a. N'est pas reproduit dans *Bibl. de A. E.* — V. *App.*

[2] *La Respvesta* (con temor grande etc.). *Ed.* 1621, fo. 200b. Ne se trouve pas dans B. A. E. — V. *App.*

[3] *Egloga en la muerte de Doña Ysabel de Vrbina* de Pedro de Medina *Medinilla. Ibid,* fos 201b—210b.

tout d'abord préférable de s'abstenir, comme il le dit avec une verve enjouée et charmante, dans sa jolie épître à Juan de Piña publiée l'année suivante dans la *Filomena* et dont voici quelques-uns des vers les plus caractéristiques:

Dans un tournoi de poètes
vous voulez me faire juge?
. . . .
Si ce sont des poètes nouveaux
déployant à peine leurs ailerons glabres,
emportant des fragments d'œufs
collés aux plumes,
la bave mal séchée,
comme les petits perdreaux;
si ce sont des poètes gris,
chevaliers défenseurs d'Apollon
se targuant d'être braves et gracieux,
pasteurs aux ruisselets bruissants,
alguazils de dizains si froids
qu'il n'en est pas un qu'ils ne mettent en fuite,
qui donc jugera de poésies barbares
que débite l'ignorance crédule?
Si ce sont des poètes d'une étoffe grossière,
pleins de jargons et de non-sens,
qui souffrira leurs radotages sots?[1]

Poursuivant ses attaques, Lope s'élève violemment contre les détracteurs des bons poètes, c'est-à-dire, naturellement, de ceux de son école et de lui-même en particulier. Il est curieux de constater que presque tous les poètes d'alors, sous quelque bannière qu'ils se soient enrôlés, se réclament de Garcilaso et de Herrera qui sont devenus peu à peu, ce dernier surtout, des maîtres incontestés. Tous les yeux se portent vers le poète *divin* dont l'édition posthume, plus complète et plus riche en néologismes que celle de 1582, venait d'être publiée, l'année précédente, par Pacheco. On interprête différemment ses doctrines; les cultistes ont exagéré certains de ses défauts, poussé ses théories à l'extrême, mais Lope de Vega se refuse à trouver en son idole la source du fléau; ses invectives contre ses ennemis sont un exemple de l'urbanité des satires du temps:

Animaux du Parnasse,
paissez pas à pas les verts fourrages
et ne soyez pas les détracteurs infâmes
de Herrera et Garcilaso;
et puisqu'en un mètre nombreux
vous ne pouvez cueillir les fleurs

---

[1] *En Iusta de Poetas* (*Filomena*, éd. de 1621, fos. 218a—220b).

de Pimpla et de Bibetro,
ne réclamez point les prix qu'au divin athlète
doit accorder le poète juge.
Je ne le fus de ma vie
parce que je connais cette engeance;
aussi n'est-il pas juste que la muse s'abaisse
au jugement de vers si énormes.
. . . .
Moi, je ne jugerai, ni le sais, ni le puis,
non que j'aie peur
de froides invectives d'écoliers,
contes de veilles femmes chez leurs dieux lares;
mais pour ne point lire des pensers (conceptos) vains
dans des vers terre-à-terre,
car il n'est rien de plus digne de mépris
qu'un babillard en prose, en vers un imbécile.

Lope se chargea cependant de faire une relation des fêtes de la béatification;[1] mais tout en gardant une juste mesure, il en profita pour blâmer ouvertement le style à la mode. Dans son introduction, il exprime son regret de voir délaissées les subtilités dans le goût des anciens poètes des cancioneros. Le chef des *claros* n'avait guère moins de sympathies que ses contemporains pour les arguties à la provençale; mais il voudrait qu'on n'en rendît point le sens inaccessible par l'accumalation des tropes et l'inusité de langage.

Voici quelques-uns des vers qu'il admire parmi ceux des cancioneros:

Viens, Mort, en te cachant si bien
que je ne te sente point venir,
pour que le plaisir de mourir
ne me rende à nouveau la vie.[2]

ou ceux ci:

Depuis que nous m'avez haï,
jamais je ne me suis aimé,
pour ne pas aimer celui
que vous, Madame, avez abhorré.[3]

---

[1] *Ivsta Poetica, y alabanzas Ivstas que hizo la Insigne Villa de Madrid al bienaventurado San Isidro en las Fiestas de su Beatificacion*, recopiladas por Lope de Vega Carpio ... Año 1620 ... En Madrid por la viuda de Alonso Martin ...

[2] Introdvccion fo 1 b:

Ven muerte tan escondida,
Que no te senta venir;
Porque el plazer del morir
Ne me buelua a dar la vida.

[3] *Ibid.*: Despues que mal me quisistes
Nunca mas me quise bien,

ou encore:

Ma vie vit en mourant;
si elle mourait, elle vivrait,
parce qu'en mourant elle échapperait
au mal qu'elle souffre en vivant.[1]

Faut-il s'étonner que les cultistes n'aient pas été de l'avis de Lope de Vega; que ces subtilités toujours les mêmes et répétées à satiété sous des formes légèrement différentes leur aient paru bien monotones et qu'ils aient cherché en les compliquant, en les dissimulant sous des habits nouveaux et plus éclatants, à sortir des ornières communes.

Notre critique est d'avis que ces pensers „divins" des vieux auteurs sont écrits en un „langage grossier"; il considère le parler de son temps comme plus pur et plus affiné, mais enjolivé „de tant d'ornements et d'emprunts que chez quelques-uns il devient surchargé et déplaisant, tandis que chez d'autres il est doux, grave, et pur de la poussière de ces nuages qui l'obscurcissent".[2] Après avoir affirmé une fois de plus que Herrera n'est pas coupable de ces errements, il cite en exemple un des plus beaux sonnets du maître, ainsi que quelques poésies de ses contemporains, choisies, il faut le reconnaître, parmi les meilleures du temps.[3]

Dans les létrilles et gloses qui suivent, et surtout dans le romance sur la cloture de la joute, Lope exprime toute son admiration pour un certain nombre de poètes qui prirent part au tournoi, et parmi lesquels se détachent particulièrement les figures de don Pedro Calderon de la Barca, de don Juan de Jáuregui, du comte de Villamediana, d'Alonso de Ledesma, d'Anastasio Pantaleon de Ribera, de Guillen de Castro, du maestro Espinel. Mais tandis qu'il loue ouvertement plusieurs amis et disciples de Gongora, il attaque sans les citer „les poètes sphinx",[4] et déplore

---

Por no querer bien a quien
Vos Señora aborrecistes.

[1] *Ibid.*, fo 2b:

Mi vida viue muriendo;
Si muriesse viuiria,
Porque muriendo saldria
Del mal que siente viuiendo.

[2] Fos. 3b—4b.

[3] Fos. 4b sqs.

[4] *La divina y ilustre fama*, fos 123b—132a. Au fo. 125b se trouve le passage:

Huuo Poetas Esfinjes
Buenos para Edipo y Tebas,
Con enigmaticas frasis,
Con enfaticas licencias
Monoculos de reboço
Con sus capotes de mezcla,
Y en laberintos de paja
Conceptos de ataracea.

pour la pureté du style castillan „que le concept soit à Getafe et les paroles en Biscaye".[1]

C'est sans doute en réponse aux critiques contenues dans la *Joute poétique*, ou bien aux invectives de la lettre à Juan de Piña, publiée l'année suivante, que Gongora composa ce sonnet mordant quoique plein de métaphores maladroites et de jeux de mots d'un goût douteux:

Oies qui voguez sur la piquette castillane
qui venant de cette rude origine facilement arrose
et douce, parfois inonde votre plaine (vuestra Vega)
plaine à bon droit par sa continuelle platitude,
foulez en graillant le courant chenu
de l'antique idiome, et, foule profane (lega),
accusez toutes ces ondes que vous refuse
un style attique, érudition romaine.
Les cygnes vénérez doctes (cultos), non point ceux
dont les ruisseaux écoutent la fin mélodieuse,
mais bien ceux que la fontaine aganipide
revêtit de sa douce écume. Vous fuyez, vous ne
voulez les voir?
Palustres oiseaux, que votre plume vulgaire
n'efface pas, non; mais comme des oies immergez-vous![2]

Alquimistas sin Mercurio,
Philosofales quimeras,
Que bueluen aire la plata,
Y con el humo se ciegan.
Huuo Poetas ciclanes
Tan lampiños de prudencia,
Que pretenden premio entero
Auiendo compuesto a medias.
. . . .

[1] *Noble y dichosa Madrid* (Romance del Maestro Burguillos), fos 108b—109b. En voici les derniers vers:

Y pues està nuestra lengua
Ya con tan honradas galas,
No la vistays de remiendos
Con ignorante arrogancia.
Mirad que al cielo se quexa
La pureza Castellana,
Que estè en Xetafe el conceto,
Y en Viscaya las palabras.

[2] A. De Castro, *Poetas lír. de los siglos XVI y XVII*, T. I, p. XXXIII:

Patos del aguachirle castellana
De cuyo rudo origen fácil riega,
Y tal vez dulce inunda vuestra vega,
Con razon vega, por lo siempre llana;
Pisad graznando la corriente cana
Del antiguo idioma, y turba lega,

Pour comprendre ce sonnet, qui n'est d'ailleurs, ni parfaitement logique, ni rigoureusement d'accord avec la grammaire, il faut se rappeler le sens que nous avons vu prendre aux mots *llano* et *castellano* à l'époque des polémiques cultistes. Ce dernier vocable était donc pris dans un sens défavorable pour désigner les écrivains qui prétendaient s'en tenir à l'idiome traditionnel sans tirer parti des ressources des langues classiques; on faisait remarquer qu'il rime avec *llano* qui signifie *facile, uni, plat, vulgaire.*

Ce parler *castillan* dont il méprise la facilité, Gongora le traite de piquette, laissant en même temps entendre, par un jeu de mots, que ceux qui distillent cette piquette (agua chirle) sont des *poetas chirles,* des poètes crottés.

Tandis que ses ennemis lui reprochaient de cultiver des jardins embrouillés et inextricables, le poète de Cordoue, par un nouveau calembour, se rit de la platitude de Vega dont le nom signifie *plaine.*

On trouve encore ici l'une des injures les plus fréquemment dirigées à l'adresse des non-cultistes; c'est l'épithète de *lego,* profane, philistin.

Ce sonnet qui contient, en opposition à *cultos*, les quatre dénominations habituelles: *patos — castellanos, llanos, legos* (turba lega), auxquelles ne manque guère que l'appellation méprisante de *claros*, est donc un document très caractéristique des luttes de cette époque.[1]

La Barrera supposait que ce sonnet avait été écrit en 1617.[2] J'ai tout lieu de croire qu'il faisait erreur: une allusion très claire à cette violente attaque de Gongora se trouve dans la *Relation des fêtes de la canonisation de St. Isidore,*[3] rédigée en Juin ou Juillet 1622: „cette engeance fantastique est si misérable, que tout son vocabulaire ne contient pas quinze mots. Ils se donnent le nom de *cygnes*, et nous, ils nous traitent de *palustres oiseaux*, de *foule profane* qui ignore le style attique et l'érudition romaine; . . . mais puisqu'ils en sont si proches, prions Dieu qu'ils meurent avec leur langue".[4]

Las ondas acusad cuantas os niega
Atico estilo, erudicion romana.
Los cisnes venerad cultos, no aquellos
Que escuchan su canoro fin los rios;
Aquellos, sí, que de su dulce espuma
Vistió Aganipe. ¿Huis? ¿no quereis vellos,
Palustres aves? Vuestra vulgar pluma
No borre, no; mas, patos, zabullios!

[1] V. Ap. *culto*, aux mots *lego*, etc.

[2] *Nueva Biografia de Lope de Vega*, p. 313.

[3] *Relacion de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonizacion de su bienaventurado hijo y patron san Isidro, con las comedias que se representaron y los versos que en la Iusta poetica se escriuieron . . .* Por Lope de Vega Carpio. En Madrid. Por la viuda de Alonso Martin. Año de 1622.

[4] Commentaire de Lope, sans titre, fo. 26a: „es tan miserable este linaje fantastico, que no tiene todo su Diccionario quinze voces, llamanse *Cisnes*,

Il est étonnant que le patient critique, qui cite pourtant ce passage une cinquantaine de pages plus loin, n'en ait pas tiré parti pour fixer avec plus de certitude la date du sonnet en question. Il me semble peu probable que ce dernier soit de beaucoup antérieur à la protestation ironique de Lope; si c'était, comme je l'ai supposé, un coup de boutoir de Gongora en réponse aux invectives de la *Joute poétique* ou de la lettre à Juan de Piña, on doit le placer, ainsi que la réplique ci-après, entre la fin de 1620[1] ou de 1621[2] et les premiers mois de 1622.[3]

Lope de Vega répondit à la peu aimable satire du père des cultistes, sur un ton qui n'est guère plus amène:

Puisqu'en ta sotte erreur tu expires,
je plonge comme une oie pour ne pas te voir,
oh, cygne écervelé! car dans la mort
tu veux chanter ... et tu respires par derrière.
D'après les visions qui t'émerveillent
en arrivant au terme fatal qui te divertit,
ton esprit déjà bienheureux te pousse
à délirer en vers macaroniques.
Frères, foule profane, immergez-vous;
venez d'Anton Martin, car déjà vous attend
un cadavre vivant de ses vers froids.
Le crâne ne s'est pas encore fermé (= il a peu de jugement)
chez le père des inepties cultistes;
priez Dieu qu'il meure avec sa langue.[4]

---

y a nosotros, *Palustres Aves*, *Turba lega*, que ignora el estilo Athico, y la erudicion Romana; ... pero pues son tan proximos, roguemos a Dios que mueran con su lengua."

[1] Date de la publication de la *Justa Poetica* dont la *Tassa* est du 18 Août.

[2] D'après la publication de la *Filomena* dont la *Tassa* est datée du 19 Juillet.

[3] Les Fêtes de la canonisation eurent lieu en Juin 1622, la *Relacion* fut écrite à la même époque, et les premières approbations sont du 7 Août.

[4] Pues en tu error impertinente espiras,
Zabúllome de pato por no verte,
¡Oh calavera cisne!, que en la muerte
Quieres cantar y por detrás respiras.
Con las visiones que llegando admiras
Al tránsito fatal que te divierte,
Tu ya feliz ingenio está de suerte
Que en versos macarrónicos deliras.
Hermanos, turba lega, zabullíos,
Venid de Antón Martín, que ya os espera
Cadáver vivo de sus versos fríos:
Aun no se le ha cerrado la mollera
Al padre de los cultos desvaríos;
Rogad á Dios que con su lengua muera

Je suis ici la leçon de La Barrera, *N. Bio. de Lope*, p. 313, de préférence à celle de de Castro l. c.

Ces disputes ne semblent pas avoir retardé de beaucoup l'essor du mouvement cultiste dont elles attestent plutôt la vitalité.

Les romans, les nouvelles, les comédies ne contenaient pas moins fréquemment des satires et des parodies du style nouveau. Tandis que le mot *culto* s'est généralisé depuis quelque temps déjà dans son sens défavorable, l'épithète moins ambiguë de *culterano* ne tardera pas à se prendre dans la même acception.

Mais ce qui est extrêmement curieux, c'est le sens que prit vers cette époque le mot *crítico*, devenu synonyme de ces deux termes méprisants.

Dans une des nouvelles comprises dans sa *Guia y avisos de forasteros*,[1] publiée en 1620, Liñan y Verdugo met en scène deux personnages qui s'entretiennent sur ce sujet. L'un d'eux y fait mention de poètes drolatiques et plutôt bohèmes qui ont usurpé depuis peu le nom de *critiques*. Il s'étonne de cette dénomination, qui ne lui paraît pas plus en rapport avec l'étymologie qu'avec le sens jusqu'alors en usage. L'autre interlocuteur suggère que cette qualification n'est peut-être pas injustifiée et qu'elle signifie sans doute que ces écrivains observent rigoureusement les préceptes de l'art dont ils sont ainsi à bon droit les juges.

Le premier lui répond, dans le but de le détromper, par un réquisitoire sévère contre les soi-disant critiques: „Et que me direz-vous, répliqua don Antonio, d'un mode de langage inventé par ces critiques, lequel est si sauvage et si obscur qu'ils trouvent à peine des gens capables de les comprendre; ils placent, contre tous les usages de l'art ancien, le substantif à deux lieues de l'adjectif, et le sujet, il le rejettent à quatorze lignes de distance du verbe, tandis que le discours souffre plus d'intercadences adverbiales que le pouls d'un moribond à son dernier moment? Je vous donne ma parole qu'ils sont insupportables au plus haut point et que je pensai choir à force de rire en lisant les jours passés l'œuvre d'un de ces critiques . . . où le sujet du verbe d'un chapitre était sous-entendu dans le verbe du chapitre suivant, si bien qu'il ne fallait rien moins qu'un chien de chasse pour retrouver par l'odorat le commencement de la phrase.

En vérité, avec ce jargon de phrases mystérieuses, cette façon d'espagnoliser des vocables grecs et latins qui ne connaissent guère d'autre parenté avec l'idiome de notre langue native que celle au quatrième degré, ces hommes en viendront d'ici à cinquante ans à troubler la pureté de notre Espagnol et à obliger la république à proscrire leurs écrits ou à composer des vocabulaires nouveaux".[2]

---

[1] *Guia y avisos de forasteros, adonde se les enseña a hvir de los peligros que ay en la vida de corte; y debaxo de nouelas morales, y exemplares escarmientos, se les auisa, y advierte de como acudiran a sus negocios cuerdamente.* Por el licenciado Antonio Liñan y Verdugo . . . Año 1620, Con Privilegio, en Madrid, por la viuda de Alonso Martin . . .

[2] Fo. 101 a—b.

Le censeur narre ensuite une mésaventure comique qui aurait affligé un de ces critiques.

Après avoir envoyé à un de ses amis une série de sonnets et de romances écrits en son honneur, ce poète échevelé lui fit demander vingt réaux à prêter. La réponse ne se fit pas attendre: elle vint sous la forme d'un billet rédigé en style *critique* et qui disait: „Les vingt que me demandâtes réaux je n'ai point, si bien mon désir grand de vous servir, les possibles dépasse limites de vous gratisfaire . . . etc.“.[1]

Ce sens particulier du mot *critico*, synonyme de *culto*, se maintiendra assez longtemps, à côté de son sens primitif.[2]

[1] Fo. 102a.

[2] V. également l' appendice *Culto* au mot *Critico*.

Chapitre XI.

Triomphe du Cultisme.

Villamediana — Jáuregui — Suite des Polémiques.

Fêtes pompeuses et débordement de cultisme. Villamediana et ses œuvres. Polémiques entre Lope et Colmenares; entre Cascales et divers érudits. La Circe. *Satires sur les* Criticos. *Evolution de Jáuregui: son* Discours Poétique, *son* Orphée, *sa* Pharsale. *Satires contre ces écrits.* Apologie pour la Vérité. Discours Apologétiques *et* Annotations *de Ribas. Mort de Gongora.*

Le 31 Mars 1621, mourut Philippe III. Paravicino prononça son oraison funèbre en termes aussi gongoriques que conceptueux.

Peu après, Lope de Vega publiait sa *Filomena* souvent citée; outre des poèmes, nouvelles et poésies, ce livre contenait une série d'épîtres dans lesquelles la malignité de l'auteur s'exerce par de fines allusions et parfois, par de vives attaques contre les cultistes.[1] Nous avons vu qu'il y inséra sa fameuse *Respuesta* de 1617 avec la lettre qui la motiva et celles qui la suivirent.

Cependant, l'Espagne avait salué avec allégresse son nouveau roi. Le duc d'Uceda, dont les excès avaient dépassé ceux de son père, fut exilé dans ses terres. Rodrigo Calderón, marquis de Siete-Iglesias qui avait suivi dans sa chute, en 1618, le duc de Lerma, mourut sur l'échafaud. C'est ainsi que le nouveau favori semblait vouloir réformer les abus du règne précédent, alors qu'il ne faisait que préparer ceux du règne nouveau.

---

[1] Celles qui contiennent des allusions contre le cultisme sont les suivantes: *Ep. I A don Francisco de la Cueva y Silva*, fos. 108 a sq. — *Ep. II Al doctor Gregorio de Angulo*, fos. 113 a sq. — *Ep. IV A don Diego Felix Quijada y Riquelme*, fos. 125 a sq. — *Ep. V Al Ex . . . Señor Conde de Lemos . . .* fos. 131 a sq. — *Ep. VII Belardo a Amarilis*, fos. 144 b sq. — *Ep. IX A don Jvan de Arguijo . . .* fos. 161 a sq. — Ces épîtres ont été reproduites dans l'édition de Rivadeneyra, T. 38, p. 400 sq. excepté celle à *Quijada y Riquelme*.

Dans sa *Nueva Biografia de Lope de Vega*, p. 70, Barrera dit que l'épître au Comte de Lemos fut écrite en 1607. Les allusions au cultisme qu'on peut y trouver permettent d'affirmer que cette date est de beaucoup antérieure à la réalité.

Celui-ci débuta par des fêtes somptueuses qui purent donner un instant l'illusion de la richesse: celles de la proclamation du roi; celles de l'anniversaire de sa naissance, d'autres pour la canonisation de plusieurs saints, notamment de St. Isidore, en l'honneur duquel eurent lieu de mémorables tournois poétiques. Lope fit encore la relation de cette deuxième joute en l'honneur du saint béatifié peu avant;[1] il en profita, comme précédemment, pour tenter de verser le ridicule sur les poètes obscurs et courtisanesques.

Parmi ces fêtes, une des premières et des plus brillantes fut celle organisée à l'intention du jeune roi dont la cour voulut célébrer avec faste l'anniversaire (8 Avril 1622). Les réjouissances furent cependant différées jusqu'au milieu du mois de Mai. Le 15 eurent lieu des courses de taureaux, et le soir, la cour réunie au palais d'Aranjuez, assista à une comédie lyrique écrite, à la prière du roi, par don Juan de Tassis, le courtisan élégant et spirituel, le satirique mordant et médisant dont la plume acérée se faisait l'écho de toutes les indignations, la dénonciatrice de toutes les intrigues.

Simple, bref, incisif dans la satire, il était, dans le genre lyrique, le disciple le plus soumis de Gongora, le poète le plus fleuri, le plus cultiste de cette époque. Le style hyperbolique, les métaphores creuses et ensoleillées du galant écrivain s'adaptaient merveilleusement au goût de la cour avide de plaisirs et sourdement frivole sous le manteau de piété dont elle cherchait à se draper.

Sa comédie, *La Gloire de Niquée*[2] fut jouée par les plus hauts personnages de la cour; l'action en est symbolique, diffuse, sans ossature et n'avait guère d'autre but que de faire briller les grandes dames de la cour en des costumes fastueux, dans un décor féerique.

Amadis, le chevalier à l'épée ardente, entreprend de délivrer Niquée enchantée par son frère Anastarax. Il se dirige vers la montagne, mais, pris de sommeil, il s'endort, et la Nuit apparaît sous la forme d'une négresse de la reine qui chante d'une voix exquise les ombres et les étoiles. Bientôt le soleil se lève et l'on entend le gazouillement suave des oiseaux, tandis que sur une nuée resplendissante, au milieu d'une pluie d'or, descend l'Aurore,

---

[1] *Relacion de las Fiestas* que nous avons citée au ch. précédent, ainsi que les principales allusions anticultistes qu'on y rencontre. Ajoutons-y, entre autres, le passage: „Los poetas Culteranos, Candoreos", (Cedula 7, fo. 44 a).

[2] *Comedia de la Gloria de Niqvea, y descripcion de Aranjuez.* Representada en su Real sitio por la Reina nuestra Señora, la señora Infanta Maria, y sus Damas, à los felicissimos Años etc. fo. 1—54 de l'édition: *Obras de don* Ivan de Tarsis Conde de Villamediana, *y Correo mayor de sv Magestad.* Madrid Diego Diaz de la Carrera MDCXLIII. C'est l'édition la plus complète. Dans l'exemplaire en ma possession, la portée est raccommodée, mais le cartouche final intact indique la même date. — La première édition, très incomplète, est de 1629.

doña Maria de Aragon. Amadis s'éveille et frappe de formidables coups d'épée le rocher qui s'entr'ouvre et découvre un palais somptueux. Grâce à son bouclier magique, il réduit à l'impuissance les géants, les nymphes et les lions qui s'opposent à ses pas. Et le voici devant les portes d'or de la Gloire de Niquée, qui s'ouvrent sur une salle merveilleuse, où, entourée de nymphes souriantes, apparaît sur son trône la reine doña Isabel, la déesse de la Beauté, tandis que plus bas se trouve Niquée, représentée par l'infante d'Espagne. Amadis, s'adressant à elle, loue sa beauté en vers plus bizarres qu'élégants. Niquée échappe au pouvoir d'Anastarax qui tombe dans un enfer d'amour. Une nymphe l'en tire en même temps qu'un dragon portant sur ses épaules une suivante de la reine transformée en nymphe. Enfin, la fille du duc d'Olivares apparaît sous le nom d'Aréthuse dont les paroles suaves adoucissent la peine d'Amadis et d'Anastarax.[1]

Le style de la pièce est extrêmement fleuri et maniéré. Les mots rares y abondent, les constructions y sont inspirées de Gongora, sans atteindre à l'obscurité des *Solitudes*. Et pourtant, l'ensemble, en dépit de ses absurdités et de sa recherche, laisse une impression légère, agréable, et même poétique. Il s'y trouve des passages qui ne manquent pas de grâce:[2]

> Est-ce un songe, une léthargie, Amour,
> ce que j'ai vu et ce que je vois?
> Ce qui fut à peine un désir
> est une douleur déjà.
> . . . .
> Amer est le tribut que payent
> à l'inimitié mes yeux,
> car d'une espérance en fleur,
> déjà le fruit est désenchantement.

La *Gloire de Niquée* fut suivie d'une pièce de Lope de Vega: *La Toison d'or.*

Mais à peine le premier acte fut-il commencé, que le feu prit au théâtre; une extrême confusion s'ensuivit, et don Juan de Tassis saisit la reine dans ses bras pour la sauver des flammes. On affirma

---

[1] Les indications scéniques, le nom des grandes dames qui remplirent les rôles etc. sont tirés de la description donnée par Villamediana lui-même dans sa comedie fos. 1—54.

[2] P. 47, col. 1.

> Es sueño y Letargo Amor
> lo que he visto, y lo que veo?
> lo que apenas fue deseo,
> yà es confirmado dolor.
> . . . .
> Amargo paguen tributo
> mis ojos al desamor,
> pues de una esperança en flor.
> es yà desengaño el fruto.

qu'il avait fait mettre le feu au théâtre pour pouvoir presser sur son sein la femme qu'il aimait follement.

Quoique ce fait ne soit pas bien établi, et quoique les satires du Comte Tassis de Villamediana eussent pu lui attirer de terribles inimitiés, on a cru voir une relation de cause à effet entre cet événement et la mort du poète, assassiné trois mois après, le 21 Août 1622. Ce crime retentissant attira vivement l'attention sur les œuvres connues déjà, mais inédites de l'auteur. Elles comprenaient, outre la *Gloire de Niquée*, des satires, des sonnets et des poésies écrites dans les mètres nationaux; des fables lyriques comme celles de *Phaéton*, d'*Apollon et Daphnis*, du *Phénix*, d'*Europe*, de *Vénus et Adonis*, et une seconde d'*Apollon et Daphnis*, écrite sur des mètres différents.

Ces fables sont en général très cultistes: le vocabulaire y est plus recherché peut-être que chez Gongora; mais la syntaxe est un peu moins révolutionnaire. Pourtant, les phrases longues, filandreuses, mal bâties, rebelles à l'analyse grammaticale, y abondent. Certaines sont incompréhensibles.

Comme chez don Luis, on y observe la même tendance érudite et pédante, la même abondance d'allusions mythologiques, la même folie de métaphores et la même volonté de paraître étrange.

Le goût du brillant y est plus développé encore; parfois, les couleurs les plus vives, les feux les plus scintillants alternent et se succèdent, disparaissent et reviennent avec une surabondance d'épithètes et un renchérissement d'éclat inouis.

Don Juan de Tassis, grand amateur de tableaux de maîtres, était surtout un admirateur passionné des joyaux; il tenait à tel point à leur brillant, qu'il les faisait enchâsser dans des garnitures de plomb, afin d'en relever l'éclat et la pureté, comme le constate Gongora dans un sonnet qu'il lui avait dédié.[1]

Si c'était là le signe d'un être subtil et raffiné, il faut reconnaître qu'il y avait quelque chose de puéril dans la joie qu'il trouvait à faire couler d'une main dans l'autre, sans chercher à marier les teintes et les feux, les pierres fines des vocables et les périodes retentissantes. Parfois pourtant, il arrive à la maîtrise du genre, comme dans les vers où il décrit le Phénix mourant.[2] Mais il eût dû mettre, là aussi, un peu de plomb, pour ne point fatiguer les yeux du lecteur ébloui sous une pluie de rubis, d'émeraudes et d'or fulgurant.

Dès lors, le cultisme triomphe et trouve des défenseurs enthousiastes en dépit des efforts des esprits les plus pondérés.

Peu après la publication de la *Filomena*, le licencié Diego de

---

[1] *Las que a otros nego piedras, Oriente*, publié et commenté par Salcedo Coronel, qui nous fournit ces renseignements sur les goûts de Villamediana, au T. II, Son. XXXVI, p. 238.

[2] *Ed. cit.*, Fabvla de la Fenix, pp. 267—287, particulièrement pp. 270, 275, 282.

Colmenares avait adressé à Lope de Vega, en réponse à sa *Respuesta* censurant la poésie cultiste, une lettre signée de Ségovie et portant la date du 13 Novembre 1621.[1] Colmenares y déclare que le peu qu'il a pu comprendre du *Polyphème* et des *Solitudes* lui rendit ces poèmes sympathiques et confesse que l'auteur lui expliqua de vive voix ce qu'il ne put arriver à comprendre de lui-même. L'histoire, le théâtre, et autres genres inférieurs doivent, dit-il, *s'abaisser* à la compréhension du peuple; mais les œuvres lyriques, tragiques ou héroïques, ce serait un grand malheur que de les assujettir au jugement du vulgaire. Il remarque qu'en Grèce et à Rome, il y eut des écrivains qui *affectèrent* la facilité et la simplicité; de tels écrivains devraient aujourd'hui relever leur style ou ne plus écrire pour ne pas se voir ravaler au niveau des aveugles, chansonniers affligés d'un flux désordonné de rimes.

Colmenares ne fait guère que s'appuyer sur des autorités comme Aristote et Horace, dont il cite des passages peu intéressants et souvent détournés de leur sens réel. Je ne citerais même pas sa dissertation lourde et pédante, si elle n'avait provoqué une riposte de Vega publiée en 1624 dans sa *Circe*[2] sous le titre de *Epistola a vn señor destos Reynos.*

Lope y raille son adversaire[3] de vouloir faire prévaloir son avis contre celui de tant d'hommes supérieurs, alors qu'il reconnaît lui-même ne pas comprendre ce qu'il défend et se trouver dans l'obligation d'aller en demander l'interprétation à l'auteur. Suit une appréciation intéressante sur Gongora: „son génie est comme le soleil et son style comme les nuages, car bien que l'un soit une lumière si souveraine et les autres une chose si vile, composée

[1] Publiée plus tard avec la suite de cette nouvelle polémique dans un opuscule sans date; mais que son contenu révèle comme postérieur à 1624. L'exemplaire que j'ai vu n'a pas de *portada*. Au fo. 1 a se trouve la *Censvra de Lope de Vega Carpio Impressa en su Filomena, año* 1621, *sobre la Poesia culta* (C'est la *Respuesta* de 1617 publiée en 1621 comme nous l'avons vu). Fos. 8 b—13 a; *Respuesta a la Censura antecedente*, signée: De Segouia en treze de Nouiembre 1621 años Licenciado Diego de Colmenares. C'est la lettre dont nous parlons.

[2] *Epistola a vn señor destos Reynos. Epistola septima*, *Circe*, dj. cit. fos. 190 a—194 b, reproduite également dans l'opuscule de Colmenares, fo. 13 b—17 a, sous le titre de *Respuesta a la carta antecedente de Lope de Vega Carpio. Impressa en la Circe. Año de* 1624.

[3] A première vue, Lope semble répondre encore au correspondant qui provoqua la *Respuesta* de 1617: il s'adresse comme précédemment à un exmo Señor (tandis que Colmenares traite Lope de *señor* et de *v. m.*) et discute les mêmes questions. Mais on peut présumer que le premier correspondant n'était point le même, si l'on remarque que les réponses publiées dans la Filomena se montrent très favorables aux jugements de Lope. De plus, la lettre de 1621 de Colmenares, venant peu après la publication de la Circé semble indiquer qu'il n'avait pas eu connaissance des lettres échangées plusieurs années auparavant. D'autre part, le contenu des différentes lettres incluses dans la Circé prouve indubitablement que Lope y répond à Colmenares et non au duc de Sessa et la publication de l'opuscule de son contradicteur qui reproduit toute cette dernière polémique en est un surcroît de preuves.

de matière si basse, ces derniers ont le pouvoir, par leur obscurité, de nous faire connaître la présence du soleil."[1]

Mais la poésie de Gongora, ajoute-t-il, se perdra après sa mort puisque les contemporains les plus distingués sont incapables de la comprendre. Par contre, il dit à son correspondant qu'il lui envoie comme modèle de pureté parfaite une églogue du prince d'Esquilache, et termine en regrettant qu'un poète insigne ait perdu tous ses avantages en passant au culteranisme,[2] poète qui, écrivant dans un genre approprié à ses forces, et dans la langue qui lui convenait, rallia les applaudissements de tous.

Suit l'églogue d'Esquilache[3], écrite en une langue réellement très pure, dans le genre de Garcilaso. Vient ensuite,[4] dédié au prince, un sonnet dont nous pouvons retenir ces quelques vers où l'auteur, une fois de plus, affirme fièrement son admiration pour la belle clarté castillane:

Théocrite espagnol en qui s'humanise
Apollon avec une douceur si divine
que sans mot étranger ou recherché
tu éternises ta voix souveraine;
honneur de notre langue toujours unie (llana)
comme son nom lui même l'affirme,[5]
toi qui, sans délaisser l'imitation latine
ne dépasses pas les bornes de la pureté castillane ...[6]

Aussitôt après, comme pour atténuer l'attaque, suit un sonnet en l'honneur de Gongora.[7]

Lope avait reproché à son antagoniste de ne pas répondre point par point, comme s'il n'avait pas lu la critique à laquelle il répliquait. Colmenares riposte par une nouvelle lettre écrite peu après la publication de la *Circé* et signée de Ségovie, 24 Avril 1624. Il l'inséra dans l'opuscule où se trouve sa première réponse et le reste de la polémique;[8] ces arguments ne méritent pas d'être retenus.

---

[1] Fo. 192b.
[2] Fo. 194b. Nous avons déjà cité ce passage dans l'introduction au sujet du mot *culteranismo*.
[3] Fos. 195a—203a.
[4] Fo. 203b.
[5] Parce que le mot *castellana* contient lui même le mot *llana*.
[6] Teocrito Espagnol, en quien se humana
Apolo, con blandura tan diuina,
Que sin voz estrangera, o peregrina
Eternisas la tuya soberana.
Honor de nuestra lengua siempre llana,
Como su propio nombre determina
Que sin perder la imitacion latina
No excedes la pureza Castellana.

[7] Fo. 204a: *Claro Cisne del Betis, que sonoro.*
[8] Fos. 17b—24b, sous le titre: *Respuesta a la carta antecedente por sus mismos puntos.*

Lope de Vega publiait encore dans la *Circé* quelques sonnets anticultistes[1] et surtout une série d'épîtres dont plusieurs contiennent de très intéressantes allusions ou critiques contre le style nouveau.[2]

C'est vers la même époque, semble-t-il, ou peu auparavant,[3] qu'il faut placer l'échange de lettres entre les savants Francisco de Cascales, Luis Tribaldos de Toledo, Francisco del Villar et Fr. Juan Ortiz, les uns défendant le *Polyphème* et les *Solitudes*, les autres en blâmant sévèrement la langue, le style et la syntaxe.[4]

Les arguments de Cascales contre Gongora sont d'un réel intérêt et nous viendront à point dans l'analyse du cultisme.

En cette année 1624, où partisans et adversaires font preuve d'une si fébrile activité, Mateo Velazquez écrivit son *Philosophe de*

---

[1] *Fabio, yo creo que eres mas valiente,* fo. 227a. Ce sonnet ne se trouvant pas dans la B. A. E. je crois intéressant de le reproduire:

Fabio, yo creo que eres mas valiente
Que pinta Homero al Griego Telamonio,
Mas dichoso en amor que Marco Antonio,
Y que el astuto Vlises eloquente.
Demostenes no fue tan eminente
Como nos dan tus prosas testimonio,
Ni fue tan liberal el Macedonio,
Ni el seuero Caton tan prudente.
Yo creo que no ay cosa tan perfecta,
Tan linda, tan suprema, tan altiua,
Tan docta, tan sutil, tan elegante:
Pero no he de creer que eres Poeta,
Aunque digas Ostenta, Brilla, y Liba,
Con lo demas durillo releuante.

Notons encore cet autre sonnet anticultiste: *Claudio, si no inuente las vigoteras,* fo. 231a, lequel est reproduit au T. 38 de la B. A. E., p. 374.

[2] Outre l'*Epistola a un Señor,* il faut noter, concernant le cultisme, l'importante *Epistola a Francisco de Herrera Maldonado* (*Circe* 169a—175b et B. A. E, t. 38, pp. 407—409) où se trouve concernant Paton et le cultisme l'allusion dont nous avons parlé dans l'introduction. L'Epitre IX, *A don Francisco Lopez de Aguilar* (fos. 232b—236b, non reproduite dans la B. A. E.), très intéressante, se rapporte indirectement au cultisme; la dernière page contient des allusions directes.

[3] En tous cas, après 1621, vu que del Villar fait allusion à l'*Andromeda* de Lope. Celle-ci fut publiée en 1621 dans la *Filomena* et semble avoir été composée au moment d'imprimer comme il résulte du *Prologo* de la *Filomena,* fo. 3b préliminaire, où après avoir indiqué les compositions qu'il recueillit de ses vieux papiers, il ajoute: „escriui en su nombre las Fabulas de *Filomena* y *Andromeda* . . .“

[4] Les *Cartas Filologicas del* licenciado Francisco Cascales furent publiées en 1627, édition que je n'ai pu voir, et reproduites ainsi que celles de Tribaldos de Toledo et de del Villar, dans la B. A. E. t. 62. soit: *Epistola VIII* (de Cascales) decada 1a *Al Licenciado Luis Tribaldos de Toledo, Sobre la oscuridad del Polifemo y Soledades de D. Luis de Góngora.* — *Epistola IX,* même décade, *de Don Francisco del Villar al maestro Fr. Juan Ortiz.* Villar conteste les conclusions de la lettre précédente de Cascales. — *Epistola X de* Fr. de Cascales *á don Fr. del Villar contra su apologia.* — Cette apologie n'est pas un traité spécial, mais la lettre susdite de Francisco del Villar.

Village, publié l'année suivante.[1] La cinquième conversation intitulée: *Du bon et du mauvais langage*, débute par une attaque contre le style „*critique*“ et se termine par deux contes cherchant à ridiculiser cette mode. Le deuxième contient un sonnet „*critique*“ rédigé en une langue manifestement ridicule.[2]

Il serait oiseux de citer ici toutes les parodies dirigées à cette époque contre le parler gongorique; indépendamment de la verve avec laquelle elle est écrite, celle de Velazquez nous intéresse par le sens donné au mot *critico*, qui persiste à y conserver le sens de *culto*.

En dépit des protestations indignées de ses adversaires, la mode nouvelle l'emporte, et Jáuregui lui-même, qui avait écrit tant de poésies un peu pâles, mais d'un goût exquis; Jáuregui dont la traduction de l'*Aminta* est un modèle inimitable, se laissait aller au goût du siècle et publiait, en 1624, son *Orphée*[3] dont la langue pédante et érudite est moins sympathique encore que celle de Gongora, parce qu'il n'y mit que le procédé, là où l'autre avait mis du génie.

Ce n'est point que l'*Orphée* approche de l'obscurité des *Solitudes*, ni qu'il s'en approprie tous les procédés: la langue de Jáuregui est moins audacieuse, plus étudiée, plus claire, mais plus froide, plus plate et plus sèche.

En cette même année, au moment même où il prouvait l'influence exercée sur lui par son siècle, il publiait son *Discours Poëtique*[4] auquel le biographe de l'auteur, don José Jordán de Urries, assigne la même date de composition que celle de l'*Antidote* qu'il croyait également conçu en 1624. J'ai établi précédemment que ce dernier fut rédigé avant 1617; j'ajouterai qu'il me semble infiniment probable que le plan du *Discours Poëtique* commença dès lors à germer dans le cerveau de l'auteur pour arriver à son expression définitive peu avant 1624.

S'élevant a des considérations générales en une péroraison large et ferme, cette étude est un document d'une valeur plus grande encore et d'une portée plus étendue que l'*Antidote*. Il serait intéressant de la comparer au *Livre de l'Erudition Poëtique* de Carrillo, dont il continue sur certains points la tradition tout en réagissant

---

[1] *El Filosofo de Aldea y sus conuersaciones familiares y exemplares, por casos y sucesos casuales*, por el alferez Don Baltasar Mateo Velazquez, natural de la Villa de Varaderrey, en Madrid, por Diego Flamenco, y a su costa, Año 1625. — L'approbation est du 2 Mai 1624, la *tassa* du 22 Décembre de la même année, colofon de 1624.

[2] Fos. 84a–96a: Conuersacion Quinta. *Del bueno y mal lenguaje*. Aux Fos. 89b—91a, se trouve le premier conte: *Relacion del caso de donayre que sucedio a Lorindo en el Aldea*, et fos 91b—96a, le *Cuento segundo* avec le sonnet (93a).

[3] Je n'ai point vu l'édition originale de 1624; Urries la cite p. 36 n. 2. Je me sers de la reproduction du P. Estala (Don Ramon Fernandez) dans sa Coleccion de Poesias, T. VII, pp. 251—315, Madrid, MDCCLXXXIX. *L'Orfeo* de don Juan de Jáuregui y fait suite à la *Farsalia* du même.

[4] Dj. cit.

énergiquement contre la glorification de l'obscurité. Je ne veux point dire que le *Discours Poëtique* soit dirigé contre Carrillo, quoique l'auteur en connût très vraisemblablement les œuvres, mais il l'atteint indirectement dans son assaut contre le gongorisme et ses doctrines.

Avec une impartialité dont on doit lui savoir gré, Jáuregui reconnaît que dans son principe, l'intention des novateurs est louable, car il ne doute pas qu'ils ne soient poussés par le désir de se montrer nobles et grands; mais ils se trompent dans le choix des moyens et commettent tant d'erreurs dans l'application de leurs théories qu'ils en viennent à être les plus dangereux ennemis de la langue castillane. Voulant être grands, ils deviennent ampoulés, acquérant les vices voisins des qualités qu'ils recherchent. La fureur poétique doit porter sur des objets dignes d'elle et non sur le vide des mots qui a seul le pouvoir d'émouvoir certains écrivains.[1]

Il reproche également à différents poètes d'admettre, à côté du style le plus élevé ou le plus enflé, les mots et les vers les plus vulgaires. Il reconnaît que ceux qui courent tombent plus fréquemment que ceux qui marchent attachés au sol et que ceux-là mêmes qui volent et qui tombent sont plus dignes de louange que ceux qui rampent; mais ces chutes doivent être légères et l'on ne peut admettre qu'elles soient incessantes.[2]

Jáuregui s'attache à combattre très longuement l'obscurité des écrits cultistes. Cependant, conformément à une opinion très répandue aux XVIe et XVIIe siècles, il ne croit pas que le poète lyrique doive s'abaisser jusqu'à se faire comprendre du vulgaire, ce qui serait préjudiciable à la noblesse de son chant et à l'élévation de ses pensées: „On ne doit pas, dit-il, appeler obscurité dans les vers le fait de ne point se faire comprendre de tous, et la clarté est moins l'apanage de la poésie illustre que la *compréhensibilité* (perspicuidad). Que le sens se manifeste, non point immédiat et palpable, mais plutôt avec certaines lueurs à première vue impénétrables, c'est ce qu'on appelle compréhensible (perspicuo) par opposition à la dénomination de clair. Il est certain que les esprits plébéiens et ceux qui ne sont capables d'aucune élégance ne peuvent étendre leur jugement jusqu'à la majesté poétique; et celle-ci ne pourrait être claire pour le vulgaire, sinon dépouillée des beautés de son style, de la vigueur et de la valeur de ses figures et tropes, de ses grandes pensées et de ses mots les plus nobles, particularités et ornements forcés du style sublime . . ."[3] On ne peut que donner raison sur ce point au pénétrant critique, qui ajoute, très judicieusement, que la compréhension de vers illustres exige des auditeurs doués d'un esprit sain, des esprits

---

[1] *Ed. cit.* p. 221—225.
[2] *Ibid.* p. 239 sq.
[3] *P.* 252.

avisés, préparés, de bon goût, et surtout portés vers les arts. Mais lorsqu'il dit que le langage poétique serait humble s'il s'abaissait à l'intelligence de tous, il va sans doute trop loin et glisse sur la pente des Carrillos et des Gongoras.

Aussi ne devra-t-on pas s'étonner outre mesure de le voir tomber dans une partie des graves défauts qu'il reproche à ses adversaires.

Il faut lui rendre cependant cette justice, qu'en théorie il distingue très bien l'obscurité provenant de la profondeur de la pensée et celle provenant uniquement des mots et des locutions; il se montre un peu trop sympathique pour la première qu'il préfère appeler *difficulté* et qu'il considère comme louable dans la plupart des cas; mais il réprouve sévèrement la seconde, à laquelle il ne peut trouver nulle excuse.[1]

Jáuregui ajoute que les écrits modernes auxquels il fait allusion ne se contentent pas de rebuter le vulgaire et les esprits médiocres, mais qu'ils sont impénétrables même pour les érudits, pour les vrais poètes, pour ceux qui sont les plus versés dans leur art et qui ont une connaissance étendue de poésies écrites en diverses langues étrangères. Il ne suffit point de dire, continue-t-il, que les écrits qu'il blâme sont obscurs; en beaucoup d'endroits, leur langue ne mérite pas même ce nom, car on n'y peut discerner rien d'autre que le néant.[2]

L'auteur du *Discours Poétique* reproche sévèrement aux novateurs leur abus des mots rares et étrangers, leur syntaxe affectée et obscure; il rappelle que Juan de Mena se permit, lui aussi, les plus extrêmes licences, bouleversant les périodes, employant un grand nombre de vocables latins et grecs, formant des composés, altérant les accents, les terminaisons, apocopant, tronquant ou allongeant les mots; il est certain que tous ceux qui lui ont succédé l'ont lu et rien ne leur eût été plus facile que de l'imiter; mais voyant que notre langue ne peut tant embrasser et que nombre de ces procédés lui font violence, ils les rejettent et les évitent.[3]

Tout ce que le critique concède au poète, c'est le droit de tirer parti de quelques mots empruntés au latin, vu la parenté de cette langue avec l'espagnol; et non seulement nous pouvons user de cette licence, mais nous le devons dans les compositions élevées, car si le castillan est grave, expressif et copieux, il ne l'est pas tant que dans certaines occasions les vocables étrangers ne lui fassent défaut pour éviter les vulgaires, discourir avec plus de grandeur, d'expression et d'effet.[4]

Les préceptes qu'il donne pour se guider dans ce choix sont d'une rectitude remarquable et dignes d'un philologue moderne doublé d'un artiste; mais par son horreur pour les termes „vulgaires",

---

[1] *P.* 257.
[2] *P.*256.
[3] *P.* 245.
[4] *P.* 227.

par son vif désir d'enrichir et d'assouplir la langue, par sa recherche excessive de la noblesse et du grandiose, il reste dans la tradition de Herrera et de Carrillo, qui tendent à créer une langue poétique complètement distincte du parler courant, et se rapproche de Gongora et du cultisme.

Quelle que soit la valeur et la discrétion du *Discours Poétique*, je crois donc, à l'encontre de mes devanciers, qu'il correspond à un stade beaucoup plus avancé que l'*Antidote*, stade avant-coureur de l'*Orphée* et de la *Pharsale*.

De Urríes se demandait, à juste titre, comment il était possible qu'un homme d'un tel génie écrivit des discours extrêmement logiques et sensés, étudiant admirablement la question du style nouveau qu'il condamme, au moment même où il donnait la preuve la plus manifeste de son adhésion au cultisme.[1]

Et le distingué critique expliquait cette singularité en disant que le poète n'avait pas été entraîné par Gongora, mais par Lucain, dont il avait déjà commencé à traduire la *Pharsale*.[2]

Maintenant que nous savons que l'*Antidote* fut composé sept ans auparavant, à une époque d'évolution rapide de la lyrique, nous ne trouverons plus rien d'étonnant dans la coïncidence qui intrigua tant Urríes. Lorsque Jáuregui rédigea cette étude, ses œuvres étaient presque libres de toute influence cultiste; mais ses tendances érudites, sa vaste science de l'antiquité, son amour du latin et ses goûts d'artiste devaient le pousser à trouver dans le mouvement nouveau une part de grandeur et de beauté, un jardin dont la terre était fertile et qu'il fallait seulement dépouiller de ses mauvaises herbes. C'est ce qu'il exprime nettement dans son *Discours Poétique*, d'où il ressort qu'il ne rejette plus complètement les réformes de Gongora, mais qu'il les trouve seulement dépourvues de tact, de science et de mesure.

Il n'est du reste pas étonnant, que dans l'atmosphère qui l'entourait, son goût se soit corrompu tandis que sa science demeurait indemme: il s'était habitué, peu à peu, au style ambiant, et sa main n'était plus assez légère pour appliquer avec grâce et sans surcharge les judicieuses théories de ses discours.

Je ne crois donc point qu'il ait cédé à l'influence de Lucain, dont les défauts sont bien différents des siens. Si cet auteur put agir sur lui, ce ne fut que de façon secondaire.

Jáuregui avait publié dans ses *Rimas* de 1618[3] un fragment de sa traduction de la *Pharsale*, écrit sans doute quelque peu auparavant.

---

[1] *Op. cit.* parte I ch. V.

[2] *Id.*, Cap. III (parte II) La *Pharsale* fut publiée posthume: *La Farsalia Poema Español escrito por* Don Jvan de Javregui y Aguilar, . . . Madrid. Año 1684. Reproduit don la *Coleccion* de Ramon Fernandez, T. VII, 1789.

[3] Sous le titre: *La batalla naval de los de Cesar; . . . Descrita por Lucano en el IV de su Farsalia, i transferida a nuestra lengua,* fo. 151—169 de l'éd. de 1618.

Le même passage se retrouve, notablement modifié, dans l'édition posthume. En comparant attentivement ces deux textes avec celui de 1618, on constatera que ni le vocabulaire, ni les métaphores de la première version, ne tirent leurs défauts de l'original, mais que l'auteur s'est efforcé d'ajouter des fleurs à son modèle, fleurs bien espagnoles et du XVIIe siècle. De même, si l'on met en regard la version de 1618 et celle publiée après sa mort, cette dernière accusera des tendances infiniment plus cultistes que la première; mais ce n'est pas chez Lucain qu'il faut en chercher la cause, car en ce cas, la traduction posthume serait plus rapprochée de l'original latin.

Or, quoiqu'en en dise Urries, la première interprétation serre de beaucoup plus près l'original que la seconde qui s'efforce, non point d'être fidèle, mais de fleurir et de compliquer une langue dont les tournures, trop simples, paraissaient déjà surannées. Les métaphores recherchées, ajoutées après coup, sans qu'on en trouve la moindre trace chez Lucain, sont une preuve de ce que j'avance. La seule influence que l'antique écrivain cordouan put exercer sur son admirateur, c'était de soutenir et d'encourager chez lui le goût de la grandiloquence et du faste oratoire, propension qui n'était point nouvelle chez les Andalous et ne suffisait pas à justifier l'adoption de procédés essentiellement cultistes.

Toutefois, il est certain que Jáuregui n'eut point clairement conscience des liens étroits qui le rattachaient à l'école de Gongora; la publication de son *Discours Poëtique*, en même temps que celle de l'*Orphée*, est au contraire une protestation dans laquelle il oppose sa manière à celle de son rival.

L'Orphée n'eut pas l'heur de plaire aux contemporains; les cultistes comprenant que l'auteur avait voulu refaire l'œuvre de Gongora, n'épargnèrent pas leurs railleries au poème froid et compassé du brillant théoricien.

Par contre, les anticultistes ne trouvèrent pas dans les stances de Jáuregui une géniale application des principes proclamés avec tant d'érudition et de bon sens dans le *Discours Poëtique*; on y vit, au contraire, une contradiction flagrante: les satires de l'époque, pour la plupart anonymes, ne se font pas faute de le proclamer en leurs vers mordants et quelque peu injustes. Tel est, par exemple, le dizain *En vos, de vos, don Juan, veo*,[1] qui se termine

[1] Publié d'après les fiches inédites de Gallardo par Jordán de Urries, *op. cit.*, p. 39:

En vos, de vos, don Juan, veo
La contradiccion mayor,
Pues si en el Discurso actor,
En la Fábula sois reo.
No hay en cuanto vuestro leo
Primor por que presumais,
Pues si algo en prosa acertais,
En verso lo confondís.
O enseñad como escribís,
O escribid como enseñais.

par ce conseil: „ou bien enseignez comme vous écrivez ou bien écrivez comme vous enseignez“.

Le sonnet: *Tu que del Triumvirato de Penates,*[1] plus violent et plus grossier, se ferme sur une conclusion analogue: „Inscris-toi parmi les femelles ou parmi les mâles, car inculte et cultiste, tu es hermophrodite“.

Très peu après l'*Orphée* de Jáuregui, et avant la fin de l'année, Juan Perez de Montalvan fit paraître sous son nom un livre intitulé: *El Orfeo en Lengua Castellana* (Madrid 1624). On a tout lieu de croire que l'auteur fut en réalité Lope de Vega qui l'aurait écrit avec la rapidité dont on le sait capable, pour opposer le parler de Castille au langage polyglotte de Jáuregui.[2]

Il se serait dissimulé sous le nom de son ami Montalvan pour ne point blesser cruellement le poète avec lequel il était très lié.

La république des lettres s'égaya beaucoup de cette publication; on fit chorus avec son auteur. Gongora, notamment, se vengea spirituellement de Jáuregui en l'attaquant, par ses propres armes, dans son malicieux sonnet: *Es el Orfeo del señor don Juan,*[3] où, tout en reconnaissant la valeur de son rival, il lui reproche son obscurité, son parler trilingue, et déclare qu'il restera, somme toute, „un noble cygne de l'infernale *palude* (marais)“. Le dernier tercet se clôt sur ce mot *palude* repris à Jauregui lui-même et dont le vates de Cordoue se gausse agréablement.

Tout aussi facétieux, et certes, plus inattendu est cet autre sonnet où l'auteur des *Solitudes* fait l'éloge de la clarté et représente

---

[1] Anonyme, également dans Urries, l. c., d'après les mêmes fiches de Gallardo:

> Tú que del Triunvirato de Penates
> Lo gregizante en tu Discurso indicas,
> Y al nombre neutro el femenino aplicas,
> Pedante Preceptor de disparates;
> . . . .
> Vergajo de las Musas, ¿qué nos quieres?
> Declárate en las hembras ó en los machos,
> Que inculto y culto, hermaphrodita eres.

On peut signaler aussi, de la même origine p. 107, les *decimas*: *En aqueste mausoleo* et *Jáuregui de Belcebú.*

[2] V. La Barrera, *Lope*, pp. 383—384.

[3] Coronel, T. II, p. 619 (Soneto CXLI):

> Es el Orfeo del señor don Juan
> El primero, porque ay otro segundo,
> Espantado han sus numeros al mundo
> Por el horror que algunas vozes dan.
> Mancebo es entendido juro a san,
> Y leido en las cosas del profundo,
> Pluma valiente si pinzel facundo,
> Tan Santo le haga Dios como es Letran.
> Bien, pues, su Orfeo, que trilingue canta,
> Pillò su esposa, puesto que no pueda
> Miralla, en quanto otra region no mude.

Orphée descendant aux enfers par un temps si obscur qu'on ne pouvait voir s'il y entrait ou s'il en sortait. Les enfers charmés par la lyre de Montalvan, ne peuvent comprendre l'autre aède qui parle en langue trace.[1]

A la fin de l'année suivante, Jáuregui eut encore occasion de prouver combien il était acquis aux innovations stylistiques de son siècle.

La publication de deux oraisons funèbres de Fray Hortensio Felix Paravicino, prononcées en 1621 à l'occasion de la mort du roi,[2] avait poussé un auteur inconnu à les censurer dans une critique manuscrite qui, malheureusement, ne nous est point parvenue. Jáuregui riposta aussitôt par la publication d'une *Apologie pour la Vérité*[3], dans laquelle, tout en prétendant ne vouloir ni approuver, ni désapprouver les œuvres incriminées, il s'attachait à établir la faiblesse et la superficialité des critiques qu'elles avaient soulevées.

Bien qu'il fasse souvent preuve d'une indulgence excessive pour les concepts ou les tournures alambiquées de l'inventif prédicateur, et que la sûreté de son goût semble avoir encore quelque peu faibli, l'auteur de l'*Apologie* a souvent raison contre son adversaire et reste toujours l'érudit avisé, le censeur adroit que nous avons admiré dans le *Discours poétique*.

Vers le même moment, Pedro Diaz de Ribas préparait pour l'impression une défense de Gongora qui resta néanmoins manuscrite. Elle contenait des *Annotations sur le Polyphème et les Solitudes*, précédées d'un *Discours Apologétique pour le style du Polyphème et des Solitudes*.[4] Quoique l'on puisse glaner deci, delà, dans les com-

---

El boluio la cabeça, ella la planta,
La troba se acabò, y el Autor queda
Cisne gentil de la infernal palude.

[1] *Orfeo, el que bajó de Andalucia*, publié par Jordán de Urries, pp. 105—106. L'attribution de ce sonnet à Gongora me semble sujette à caution. Citons encore, anonyme, cité i. l. d'après les fiches inédites de Gallardo:

A un tiempo salen á luz
Dos Orfeos, Silvia hermana:
Uno en lengua castellana
Y otro en latín andaluz.
Este hizo un avestruz
Que paszió, para escribir,
Su yerba á Guadalquivir,
Pedante tan extremado
Que á ningun culto ha dejado
Disparate que decir.

Noter également, id. id., le colloque qui commence: *Orfeo* ¡Que! ¿en fin quisiste volverte.

[2] Ce sont l'*Epitafio, elogio fvneral al Rey don Felipe III el bueno, el piadoso* et le *Panegyrico Funeral o Oracion Fvnebre*, tous deux dj. cit.

[3] *Apologia por la Verdad de* don Iuan de Iauregui ... impresso en Madrid por Iuan Delgado. Año M.DCXXV.

[4] *Discursos apologeticos por el estilo del poliphemo y Soledades obras poeticas del homero de españa don Luis de Gongora y Argote racionero de*

mentaires de Ribas, il est trop enclin à l'admiration aveugle, et le sens critique lui fait trop souvent défaut. Je me contenterai de résumer brièvement les pages apologétiques où il défend Gongora contre ses censeurs, et particulièrement, semble-t-il, contre don Juan de Jáuregui, dont *le Discours Poétique* avait été publié peu auparavant. Ribas réduit à onze les principales objections des anticultistes contre les deux fameux poèmes gongoriques:

I. *Les nombreux vocables étrangers.*
II. *Les nombreuses transpositions (hyperbates).*
III. *La grande fréquence des tropes.*
IV. *L'obscurité de style qui résulte de tout cela.*
V. *La dureté de certaines métaphores.*
VI. *L'inégalité du style à certains endroits.*
VII. *L'emploi de mots humbles qui se mêlent aux mots élevés.*
VIII. *La fréquente repétition des mêmes mots et locutions.*
IX. *Quelques hyperboles et exagérations excessives.*
X. *La longueur de quelques périodes.*
XI. *La redondance ou abondance excessive de l'expression.*[1]

Il est curieux de constater que le critique semble considérer les quatre premières objections comme portant sur des particularités réellement fondamentales du cultisme et les autres comme accidentelles, car il déclare qu'elles ne sont pas propres au style nouveau.

Voici, en substance, les réponses qu'il oppose à ces objections:

I. Il est désirable d'enrichir le castillan des richesses latines comme le souhaite Bernardo Aldrete. — Les Grecs avaient cinq langues, comme les Espagnols ont le portugais, le castillan le catalan, le basque. Or, les Grecs, dans chacune de ces langues,

---

la Sta Iglesia de cordoba (*sic*) Por P^o Diaz de Ribas, *theologo, natural de la ciudad de Cordoba.* (*Biblioteca Nacional de Madrid, Mss.* 3906, fos. 68—91). Suivent, fos. 92—102: *Fabula de Polyphemo y Galathea*; fos. 103—147: *Annotaciones al Polifemo*; fos. 147—182: *Soledades de don Luis de Gongora*; fos. 183—248: *Annotaciones a la prim^a Soledad*; fos. 248—282: *Ibid., Soled. 2^a.* Quoiqu'une note marginale du fo. 183, dise: „Parece ser estas Notas de D. fran^co de Amaia", placées comme elles le sont après le discours et les premiers commentaires de Ribas, il semble bien qu'elles doivent être attribuées à ce dernier. J'ajouterai, que le commencement des *Annotaciones a la primera Soledad* est de la même écriture que les *Annotaciones al Polifemo*, tandis que les textes des poèmes eux-mêmes sont d'une autre main. Les poésies placées en tête de l'œuvre donnent à croire que le manuscrit était préparé pour l'impression. Il est fait allusion aux commentaires de Ribas dans l'édition des œuvres de Gongora par Vicuña, en 1627, dans les fos. préliminaires du prologue qui fut probablement écrit l'année même de la publication, quoique les approbations du livre remontent au 15 Janvier et au 20 Fevrier 1620. (Les privilèges, errata, tassa, sont par contre datés de la fin de 1627.): „y aun se aumentarà el volumẽ con los comentos del Polifemo y Soledades que hizo el Licẽciado Pedro Diaz de Ribas, luzido ingenio Cordoues."

[1] Fo. 39b.

employèrent les mots et tournures des autres. Les Latins s'assimilèrent beaucoup de mots grecs. De même les Italiens „et entre autres Sannazare, comme on peut s'en rendre compte par un index de la fin de son Arcadie, lequel contient plus de cent mots latins". Le critique affirme, d'autre part, ne trouver dans la première *Solitude*, que sept mots créés peut-être par Gongora, tandis qu'il y en a, selon lui, douze rien que dans l'églogue II de Garcilaso et un nombre considérable dans toute l'œuvre de Juan de Mena.[1]

II. & III. Ribas se contente d'alléguer diverses autorités et l'exemple des latins.[2]

IV. L'obscurité provenant de la contexture amphibologique des mots est vicieuse; mais celle qui provient du style sublime et des fables philosophiques exigeant de la culture pour être comprises, est bonne.[3]

V. Gongora n'emploie que des métaphores élégantes et sans dureté.[4]

VI. C'est là le contraire de l'inégalité de style.[5]

VII. Gongora a placé les mots vulgaires, de façon à relever la majesté des autres et il donne au mot commun une grâce qui en fait un ornement.[6]

VIII. S'il répète quelques mots, c'est en raison de leur élégance et de leur sonorité.[7]

IX. C'est le langage propre au style élevé.[8]

X. Cette durée donne de la gravité et de la grandeur.[9]

XI. Gongora n'est pas redondant, mais splendide. Le critique s'en rapporte à l'avis de Pedro de Valencia, etc.[10]

Les différentes causes d'obscurité énumérées par l'auteur, sous le n° IV, méritent qu'on s'y arrête. On constatera qu'elles correspondent, à peu près aux différents traits que j'ai indiqués comme caractéristiques du cultisme dès l'époque où furent écrites les *Solitudes*. Ce sont, en résumé, d'après le critique: 1° Les passages pleins de philosophie, exigeant de la *culture* chez le lecteur. 2° L'*érudition*. 3° Les mots inusités. 4° Les tropes. 5° Les efforts pour s'éloigner de l'humilité. 6° Les transpositions ou hyperbates.

---

1 Fos. 71b—76b.
2 Fos. 77a—78a.
3 Fos. 78b—87b.
4 Fo. 87b.
5 Fo. 88a.
6 Fo. 88a b.
7 Fo. 88b.
8 Fo. 88b—89a.
9 89a.
10 Fos. 89b—91b.

7° *La concision.* 8° Les tours personnels comme les appositions. 9° Les cas obliques et ablatifs absolus.

J'attirerai l'attention sur le mot *concision*, résumant une tendance cultiste dont j'ai parlé au même endroit et que les théoriciens du XVIIe siècle mentionnent rarement aussi clairement. Les mots *culture* et *érudition*, qui sont, selon moi, directeurs de tout le mouvement, ne pouvaient non plus manquer; je ferai observer qu'ils sont placés en tête de toute l'énumération.

Ribas ne considère point cette obscurité comme blâmable: il n'y voit que grandeur et profondeur. Je terminerai en constatant qu'il s'appuie, pour la latinisation, sur Aldrete, et pour l'obscurité, sur le *Livre de l'Erudition Poëtique* de Carrillo.

Quant à Gongora qui, depuis les *Solitudes* et le *Polyphème*, n'avait rien écrit de sensationnel, quoiqu'il ait continué à écrire des sonnets, des odes, et jusqu'à des poésies burlesques dans le même style, il tomba gravement malade en 1626, pendant le voyage qu'il fit en Aragon à la suite du roi; profitant, de quelque répit que lui laissaient les douleurs étreignant son cerveau, il regagna Cordoue, sa ville natale; mais il n'y vécut plus que d'une vie végétative, car la dernière attaque de son mal lui avait ravi la mémoire et probablement la raison.[1] Le 23 Mai 1627,[2] il rendait le dernier soupir.

Dès lors, son triomphe est assuré: grandi par la mort, auréolé de gloire, il se dresse, aux yeux de ses fidèles, comme un poète sublime, tandis que ses adversaires, tout en combattant son œuvre avec âpreté, n'osent contester la grandeur de son génie fourvoyé.

Lope de Vega lui-même crut devoir verser quelques larmes d'une sincérité douteuse sur la tombe de son adversaire; on pourrait faire des rapprochements piquants entre le sonnet *Sur la Mort de don Luis de Gongora*[3] et celui où, quelques années auparavant, le monstre de la nature traitait le poète cordouan de cygne écervelé aux chants incongrus, de fou délirant en vers macaroniques, et terminait en souhaitant que le père des inepties cultistes mourût avec la langue qu'il avait enfantée.

A présent, Lope supplie le Bétis de pleurer, couronné de cyprès, sur la docte patrie féconde en Sénèques; puis après une

---

[1] Ces derniers détails sont donnés par l'auteur de la courte biographie de Gongora placée en tête de l'édition de Hoces (fos. préliminaires). Le biographe, désireux d'écarter tout fait défavorable, nie cependant la folie de Gongora qui aurait été plongé seulement dans une amnésie totale.

[2] D'après le livre mortuaire n°. 2 de l'Archivo de la Secretaría Capitular; González y Francés en extrait le passage relatif à la mort de Gongora (p. 74 sq.), La biographie de l'édition Hoces donne la date du 24 Mai qui fut en vérité celle de l'enterrement.

[3] *A la muerte de D. Luis de Gongora: Despierta, ó Béthis, la dormida plata*, publié dans *Corona tragica. Vida y Muerte de la Serenissima Reyna de Escocia María Estuarda ... Por Lope Felix de Vega Carpio ... En Madrid, por la viuda de Luis Sanchez.* Año M.DC.XXVI. — Je cite ce livre d'après La Barrera (*Lope*, p. 401); il donne également (p. 400), le texte du sonnet qui figure également dans Rivadeneyra (T. XXXVIII, p. 384[1]).

allusion flatteuse aux *Solitudes* et au *Polyphème*, il dresse un bûcher sacré où il fait renaître de ses cendres, phénix immortel, l'animal inconvenant auquel il souhaitait, naguère, une fin ridicule.

La même année, Juan Lopez de Vicuña publie la première édition générale des œuvres du défunt et leur concède le titre emphatique d'*Œuvres de l'Homère Espagnol*.[1] Toute une floraison nouvelle de commentaires et de panégryriques ne devait pas tarder à éclore, rendant de jour en jour plus désespérée la réaction des partisans du style pur et simple de Castille.

---

[1] *Obras en Verso del Homero Español* que recogio Iuan Lopez de Vicuña, dj. cit. Je détache de la dédicace de Pellicer, dans les fos. préliminaires de ses *Lecciones Solemnes* publiées trois ans plus tard (dj. cit,), ce passage où le critique attaque violemment l'édition très incorrecte de Lopez de Vicuña: „... A mi me permitiran mas desahogo para acabar de publicar sus Obras tan ajadas en la edicion passada de la Prensa, y no se si diga la Malicia, que ya supieron los parciales de Liuio, interessados en el deshonor de Salustio por vsurparle el Principado de la Historia Romana, sobornando los Escriuientes, estragar las copias, adulterar los Manu-scriptos, y aun quemar mucha parte de sus Escritos ... No fue mucho que con semejantes estratagemas saliessen las Obras de Don Lvis de Gongora impressas tan indignamẽte con tantos errores, y aun sin nombre, pero sabrã boluer por si ellas mismas copiadas de mas fieles originales, y grangear el Laurel a su Dueño tan justamente merecido.“ — Au discours suivant: *A los ingenios doctissimos de España*, Pellicer continue: „El tercer impulso fue la lastima de ver las Obras de don Lvis impressas tã indignamente, acaso por la negociacion de algun Enemigo suyo, que mal contento de no auerle podido desluzir en vida, instò en procurar quitarle la opinion despues de muerto, traçando que se estampassen sus Obras (que manuscriptas se vendian en precio quantioso) defectuosas, vltrajadas, mentirosas y mal correctas, barajãdo entre ellas muchas apocrifas, y adoptãdoselas a Don Lvis para que desmereciesse por vnas el credito, que auia conseguido por otras. Al fin salieron estampadas a luz, tan sembradas de horrores y de tinieblas, que si el mismo Don Lvis resucitàra, las desconociera por suyas, como de Ausonio dixo Joseph Scaligero. Salieron tambren sin Nombre, dando ocasion para que por libro anonymo se recogiessen sus Edictos, que todo esto sabe causar la Embidia y la Malicia quando compite con el ardid en vez de merito, y en la estratagema en lugar de suficiencia.“

Chapitre XII.

Nouvelles Luttes contre le Gongorisme.

Grande Campagne de Quevedo.

Epuisement du Cultisme.

Quevedo, défenseur des traditions. La *Boussole des Cultistes*, la *Précieuse latinisante*. Ses préfaces; mouvement tournant contre Herrera. Commentaires de Salcedo Coronel et de Pellicer. Dernières satires de Lope. Nouveaux commentaires de Salcedo Coronel et de Salazar Mardones. Editions de P. de Ribera et d'Arteaga. Derniers panégyriques. L'Art de l'Esprit de Gracian. Epuisement du cultisme.

Quevedo est le maître incontesté de la langue castillane,[1] non point qu'il en ait usé avec le plus de goût et de mesure: Cervantes le dépassait infiniment sous ce rapport; non point que son mode d'expression soit toujours correct, exempt d'afféterie ou de pédantisme; mais parce que nul n'a mieux connu les finesses, n'a

[1] *Obras de Francisco de Quevedo. Bruxelles, Foppens,* 1660. Au fo. 3, recto, *dedicace de Foppens à Benavides*; il y dit à la fin: „Quevedo, señor absoluto de la lengua castellana."

Voici ce qu'en dit Lope de Vega, *Laurel de Apolo, Silva VII,* fo. 64b.

Al docto don Francisco de Queuedo
Llama por luz de tu Ribera hermosa,
Lipso de España en prosa,
Y Jubenal en verso,
Con quien las Musas no tuuieran miedo
De quanto ingenio ilustra el vniverso,
Ni en competencia a Pindaro, y Petronio
Como dan sus escritos testimonio,
Espiritu agudissimo y suaue,
Dulce en las burlas y en las veras graue.
Principe de los Lyricos, que el solo
Pudiera serlo si faltara Apolo:
O musas! dadme versos, dadme flores,
Que a falta de conceptos, y colores
Amar su ingenio, y no alabarle supe,
Y nascan mundos, que su fama ocupe.

De même, à l'époque moderne, E. Fernandez de Navarrete, dans son *Bosquejo. histórico sobre la novela española* (Bibl. A. E, t. 33, p. LXXVI), dit de lui: ... „con un dominio absoluto sobre la lengua ... se presentó en la palestra don Francisco de Quevedo."

mieux étalé les richesses du castillan. Dans presque toutes ses œuvres, on sent un souci continuel d'en faire valoir les ressources, si bien que, chez nul écrivain, la langue n'apparaît aussi complète, ne présente une gamme aussi étendue, depuis les sons les plus graves, jusqu'aux accords les plus aigus et les plus criards.

Son vocabulaire, d'une abondance extraordinaire, cherche avant tout la précision; avec une science approfondie de la synonymie, l'auteur use, généralement, du terme le plus exact, le plus coloré, souvent aussi, malheureusement, de celui qui devait étonner le plus par sa présence inattendue ou par son application ingénieuse.

Le parler populaire, dont il tire un heureux parti, emprunte à son génie un charme incontestable. Quevedo a dressé, pourtant, des listes d'idiotismes, de proverbes et de dictons qu'il bannit de la conversation et des livres; mais il châtie avec un cœur de père, et, au moment de frapper, il contemple avec attendrissement les yeux souriants de l'enfant coupable.

Connaissant ces particularités du génie de Quevedo, on comprendra que le caractère le plus saillant de sa critique fût le maintien des privilèges et des traditions contre les créations audacieuses des novateurs; on comprendra que lorsqu'un tel homme, doué en même temps d'une intelligence supérieure, armé d'une science vaste et d'une érudition inépuisable, prit la plume contre les excès du cultisme, il se plaça aussitôt au premier rang dans la mêlée et porta les coups les plus énergiques à l'école de Gongora.

Le procédé le plus habituel de Francisco de Quevedo est l'allusion.

Doué d'une verve de journaliste, mais de journaliste génial, d'une mémoire sûre, d'un esprit caustique et souvent méchant; habile à saisir les moindres ridicules, il manie l'ironie avec une amertume dédaigneuse, plaisante, ou bouffonne, variant avec une adresse consommée ses attaques déguisées sous la trame d'un conte fantastique, ou glissées entre les feuillets d'un recueil de facéties et de jeux d'esprit.

Ceux-ci avaient pour lui de grands charmes: la femme légère, la duègne, la précieuse et la femme savante sont les personnages principaux de ses satires; il les dépeint avec une verve inimitable, avec un réalisme saisissant.

Alambiqué, guindé dans la poésie élevée, conceptueux et recherché dans la prose sérieuse, il est le plus souvent aisé, naturel et charmant dans le genre burlesque. Aussi les moindres de ses épigrammes couraient-elles manuscrites de son vivant; les lettrés s'arrachaient les copies, se faisaient un régal des allusions et des traits mordants qui foisonnaient dans les œuvres du Juvénal espagnol; les gens du peuple s'égayaient de ses *bailes* et de ses *jácaras*, dont plusieurs sont encore populaires aujourd'hui.

Toutefois, les premiers coups de Quevedo ne vont pas aux cultistes: la première partie de son œuvre critique comprend l'étude plus bienveillante que sévère des proverbes et dictons. Les quel-

ques attaques anti-cultistes de cette période ne sont qu'invectives personnelles, escarmouches mesquines de sonnets injurieux, sans rapports aucuns avec la critique. C'est seulement en 1627, au lendemain de la mort de Gongora, qu'il commença sérieusement ses assauts.

On pourrait s'étonner de le voir redoubler d'hostilité en une telle circonstance; mais il faut songer que le moment était infiniment critique: la littérature entière était contaminée, un poète de la valeur et de l'intelligence de Jáuregui s'était laissé emporter par le courant, et Gongora, commenté de son vivant, était couronné dans la mort du nom d'Homère espagnol.

L'activité que Quevedo dirige, dès ce moment, contre l'école nouvelle est des plus remarquables, et ses coups, nettement assénés, sont aussi variés que nombreux. Dans l'*Intrigant, la Duègne et le Délateur,*[1] songe publié en 1628, il place dans les royaumes infernaux le poète des *pícaros*, c'est-à-dire, le poète des gueux, celui qui égaye le peuple avec quelques plaisanteries faciles et quelques onomatopées comiques; mais il y place aussi le poète des *cultos*. Ces deux adversaires s'injurient et se reprochent mutuellement leurs défauts; cependant, si le poète populaire y reçoit quelques horions, le poète des *cultos* en sort plus ridicule que don Quichotte.

Cette sortie n'était qu'un court épisode de *l'Intrigant*.

La publication, au début de 1629, d'un volumineux commentaire du *Polyphème*, par Garcia de Salcedo Coronel[2], excita au plus haut point l'hostilité de Quevedo contre le cultisme. Ce commentaire, précédé de poésies obscures et bégayantes, où des poéteraux prétentieux élevaient Gongora au-dessus d'Homère, n'était point dépourvu d'une certaine valeur malgré le pédantisme encombrant de son érudition et l'inaptitude de l'auteur à saisir le côté réellement artistique du poème qu'il tentait de faire comprendre aux contemporains.

Quevedo y répondit par la *Boussole des Cultistes*[3] écrite la même année et publiée deux ans plus tard.

---

[1] *El Entremetido, la Dueña y el Soplon*, éd. Fernandez-Guerra, I, 359. Tel est le titre sous lequel ce songe est le plus connu, mais Quevedo le publia d'abord sous celui de *Discvrso de todos los diablos, o infierno emendado.* La Bibliographie de Quevedo étant très étendue et très compliquée, je renverrai, pour la description des éditions originales et pour les dates de composition et de publication, aux études très complètes de Fernandez-Guerra et Menéndez y Pelayo, et de Mérimée (V. plus haut, Chap. V, p. 56, n. 1). Pour le texte, je renvoie aux meilleures éditions modernes, celle de Fernandez-Guerra, pour la prose, et celle du même auteur complétée et annotée par Menéndez y Pelayo, pour le petit nombre de poésies qu'ils ont publiées.

[2] *El Polifemo de don Lvis de Gongora Comentado por* don Garcia de Salcedo Coronel ... En Madrid por Iuan Gonçalez. Año 1629. A costa de su Autor. (Erratas du 12 et tassa du 13 Décembre 1628.)

[3] *Aguja de Navegar Cultos.* Con la receta para hacer Soledades en un dia: y es probada. Con la roperia de viejo de anocheceres y amaneceres y la plateria de las facciones para remendar romances desarrapados. La

Cette courte fantaisie comprend trois poésies imitant le style cultiste, tant dans le vocabulaire que dans la syntaxe et la singularité des tropes.

La première de ces poésies vise directement les *Solitudes* de Gongora; ce n'est guère qu'une liste de mots qui lui sont chers. La seconde, qui porte le titre d'*Exemple hermaphrodite*, est conçue dans une langue cultiste composite; ce n'est pas celle du seul Gongora. Le sujet, les concepts obscurs et ridicules sont empruntés à Montalvan, auteur élégant parfois, mauvais plus souvent, et affecté dans tous ses écrits. La troisième poésie contient une série d'images extravagantes se succédant avec une incohérence bien propre à ridiculiser les poètes du temps. Enfin, un commentaire en prose donne une liste de lieux communs poétiques, très intéressants au point de vue critique.

La *Cultiste latinisante*, ou si l'on veut, la *Précieuse latinisante*[1] écrite et publiée en cette même année 1629, est un opuscule exclusivement consacré à la critique de la langue de la conversation.[2] C'est une série de plaisanteries, de calembours réjouissants, satire, à première vue exagérée, du style affecté.

La précieuse vieille et ridée demandera, pour réparer des ans l'irréparable outrage, que sa suivante „*fasse passer un Jourdan régénérateur sur ses années concaves*"; „*combats, ces siècles candides, obscurcis ces aurores*", lui dira-t-elle, si elle désire voir teindre en noir ses cheveux blanchis par l'âge. Aux chapins qui rehaussent sa petite taille, elle donnera le nom de *postérieurs de bouchon, d'additions de liège*, de *pierre de touche de la personne et de montagne de la stature*; et si elle ne supplie pas, comme le feront plus tard les précieuses ridicules de Molière, qu'on lui voiture les commodités de la conversation, elle demande pourtant qu'on approche une chaise par ces mots étranges: „*Aproxime le requiem*".

L'exagération de la satire n'est qu'apparente: tous les jeux de mots auxquels se livre ici Quevedo correspondent à une affectation réelle vue à travers les lunettes du pamphlétaire: abus des mots latins, italiens et étrangers en général; abus des mots pédants qui sentent l'école et la scolastique; abus des circonlocutions; désir immodéré de la noblesse du langage; crainte excessive des équivoques scabreuses, le tout parsemé d'allusions mordantes aux vices de la coquetterie et de l'orgueil.

Le défaut de la „*Précieuse Latinisante*" est le désordre dans lequel les plaisanteries s'enchaînent, sans autre unité que le sujet.

---

première poésie est intitulée: *Receta*; la 2e: *Ejemplo hermafrodito Romance Latin*. La 3e ne porte pas de titre. Edit. Fernández-Guerra T. I, p. 482 sq.

[1] *La Culta Latiniparla*, Catecisma de vocablos para instruir á las mujeres cultas y hembrilatinas. Lleva un Disparatorio como vocabulario, para interpretar y traducir las damas gerigonzas que parlan el alcoran macarrónico; con el laberinto de las ocho palabras. Ed. *Fernandez-Guerra* II, 408 sq.

[2] Depuis quelque temps déjà, le style nouveau était plaisamment introduit sur la scène où l'on peut suivre l'évolution du caractère des précieuses; j'en donnerai des exemples dans la *Deuxième Partie*.

L'auteur n'a nullement cherché à nouer une trame, à nous dépeindre un milieu cultiste: il ne nous a présenté que des travers isolés.

La Précieuse Latinisante n'en est pas moins un ouvrage très utile à consulter sous le rapport des perturbations de la langue castillane; mais on ne doit point prendre au sérieux tout ce que la verve bouffonne de Quevedo se plaît à y caricaturer.

Avant le commencement de l'année 1630, Quvedo avait préparé deux éditions qui feront éternellement sa gloire: celle des poésies de Luis de Leon,[1] inédites encore à cette époque, et celle de Francisco de la Torre dont les vers semblent avoir été complètement ignorés jusqu'alors.

En mettant au jour les œuvres de ces deux écrivains, il les faisait précéder chacune d'une introduction remarquable dans laquelle il énumérait les défauts du cultisme et les commentait avec beaucoup de science et d'à-propos, particulièrement, dans l'introduction sur Luis de Leon.

J'ajouterai, quoique cela puisse paraître à première vue paradoxal, que le but de Quevedo, en éditant ces livres, en rédigeant leurs introductions, fut de substituer des modèles moins dangereux à Herrera, dont l'influence toujours grandissante et les théories mal comprises apportaient une aide puissante à l'école cultiste. J'affirmerai même que Quevedo attaqua avec toutes les ressources de sa critique, avec toutes les ruses de son esprit subtil, l'autorité du poète divin, et je crois pouvoir le prouver, en dépit de tous les passages de Quevedo, apparemment ou réellement élogieux pour Herrera, que l'on pourrait invoquer.

L'Espagne ne possédait pas de grands poètes classiques; elle n'avait point de modèle sûr, car Garcilaso était un ancêtre que l'on n'imitait que de loin, et l'Andalousie le considérait comme inférieur à Herrera. Seul, ce dernier s'élevait alors assez au-dessus des autres pour attirer vers lui les regards de tous les grands écrivains. Nous avons vu Lope de Vega lui-même consacrer, dans sa *Respuesta* de 1617 et dans plusieurs écrits postérieurs, la gloire toujours croissante du glorieux sévillan.

Or nous savons que si Herrera est un très subtil artiste, s'il possède des qualités brillantes qui commandent l'admiration, son vocabulaire, surchargé de néologismes, surtout dans l'édition posthume de Pacheco, ne se distingue pas toujours par le bon goût, et ses théories, en dépit de leurs habiles réticences, pouvaient être invoquées par les cultistes pour excuser tous leurs excès. Comment pouvaient-ils ne pas se croire à l'abri de tout reproche, lorsque le

---

[1] *Obras propias y traducciones latinas, griegas y italianas con la parafrasis de algunos psalmos y capltulos de Job: autor el doctissimo y reuerendissimo padre fray Luis de Leon* ... Dalas á la impresion *don Francisco de Quevedo Villegas* ... *Madrid* 1631. La dedicace al exmo Señor Conde Duque ... est signée du 21 Juillet 1629 (Fernandez-Guerra II, 484). La dedicace de l'édition de la Torre est également de 1629; l'impression, de 1631. (Fernandez Guerra II, 489 et suiv.).

vates „divin" affirmait que les poètes peuvent se servir des mots de toutes les langues, lorsqu'il déclarait que la poésie est soumise à son droit et à sa seule juridiction, sans sujétion aucune.[1]

Faut-il s'étonner que Quevedo ait compris qu'un tel modèle était dangereux et que tant que son autorité resterait intacte, les cultistes se prévaudraient de ces passages, sans citer, bien entendu, les savantes et discrètes restrictions que l'auteur faisait lui-même à ses théories? Aussi trouve-t-on dans son indroduction aux œuvres de Fr. Luis de Leon, une réfutation indirecte et subtile des procédés herrériens. Tout en attaquant les adeptes du style nouveau, Quevedo cite le fameux passage de la poétique d'Aristote: „*Le sens de l'expression doit être clair, mais non humble; celle qui sera formée de mots pris au sens propre sera très claire. De la locution humble, donnons comme exemple celle de Sthenelus. Celle qui est noble est celle qui exclut tout ce qui est plébeien et se sert de vocables relevés. J'appelle ainsi la variété des langues, la métaphore, l'extension et tout ce qui s'écarte du sens propre*".

Or, c'est là précisément le texte sur lequel s'appuie Herrera; c'est sur ce passage et sur quelques autres qu'il édifie toute sa théorie; aussi Quevedo en veut-il à Aristote à qui l'on fait dire tout ce que l'on veut: „Pour ceux qui n'ont point lu la suite du texte, craignant de trouver à la ligne suivante la preuve de leur erreur, ce passage du Philosophe n'a offert que l'occasion de se fourvoyer, et non pas une leçon de style. Il y a des hommes qui s'arrêtent dans leur étude, dès qu'ils arrivent à la phrase qu'ils désirent. Ils acclament ces lignes comme un texte formel pour se disculper des barbarismes et des solécismes qu'ils écrivent et qui enfantent des énigmes; pour peu qu'ils jettent un coup d'œil sur ce livre, ils se désillusionneront aux mots suivants: „*Mais si on accumule tout cela ensemble, on créera une énigme ou des barbarismes: une énigme, si on accumule les métaphores, et des barbarismes si on accumule les langues*".

Quevedo pensait donc que les conseils de Herrera, pas plus que ceux d'Aristote, n'étaient capables de donner une leçon de style à ses contemporains, mais étaient plutôt propres à induire en erreur tous ceux qui auraient une tendance à en exagérer la portée.

Son mouvement tournant était, à mon avis, si visiblement dirigé contre le commentateur de Garcilaso, qu'il cherche aussitôt à masquer son but et prononce avec éloge le nom qu'il a sur les lèvres: „Herrera, trésor de la culture espagnole, toujours admiré des hommes au jugement sûr".

Don Francisco comprenait bien qu'il était impossible d'attaquer de front un poète d'une telle valeur. Déclarer nettement qu'il voulait lui substituer l'autorité de ceux qu'il éditait, eût été considéré comme une marque d'orgueil et d'outrecuidance non équi-

---

[1] L. c.

voque; aussi sait-il adoucir ses reproches en y mêlant adroitement quelques éloges.

Continuant sur le même sujet, il cite le texte d'Erasme: „Mecenas, loué sous d'autres rapports, écrivait en un style lascif et affecté et se laissait aller à rechercher l'inusité dans la composition; au contraire, Auguste disait que le mot inusité doit se fuir comme un écueil . . . et il ne pardonna pas à Tibère qui, parfois, usait de termes obscurs et que leur ancienneté avait écartés de la conversation".

Dans la suite de son plaidoyer, Quevedo invoque encore de nombreuses autorités pour prouver qu'il n'est nullement désirable d'écrire en une langue farcie de métaphores et de mots rares et étrangers. C'était bien là s'attacher à réfuter, sur tous les points, les doctrines de Herrera et son idéal poétique. Notre critique lui oppose finalement celui de Fray Luis de Leon; et, disant combien il admire chez celui-ci la signification élevée du fond, la majesté de la diction, la facilité du rythme et la clarté à laquelle il attache tant d'importance, il affirme que les œuvres qu'il édite sont au-dessus de toute comparaison avec celles des plus grands écrivains du temps.

Dans la préface aux œuvres de Francisco de la Torre,[1] les objections contre Herrera se font plus précises, quoique non moins dissimulées.

Je ne puis examiner ici les questions soulevées par la personnalité de la Torre, pas plus que les accusations de don Luis Joseph Velazquez qui prétendait que le véritable auteur de ces poésies était Quevedo lui-même.[2] Je me contenterai de rappeler la confusion faite par Quevedo avec un autre auteur, également appelé Francisco de la Torre et dont les poésies, d'un caractère beaucoup plus ancien, figurent dans les vieux recueils. On s'est souvent étonné qu'un homme aussi érudit n'ait point su distinguer le style du poète qu'il éditait et qui semble contemporain de Herrera (ou un peu plus moderne), de la langue beaucoup plus archaïque de l'écrivain du *Cancionero general.*[3] Je tâcherai d'éclaircir quelque peu ce point.

---

[1] *Ed. cit.*, pp. 489 sqs.

[2] Voyez sur cette question très compliquée les notes de Fernandez-Guerra dans son éd. de Quevedo, T. II, pp. 489—491, et surtout, E. Mérimée, *Quevedo*, pp. 316—326, où la question est résumée et étudiée à nouveau.

[3] Cette discordance avait été remarquée déjà par le Portugais Manuel de Faria y Sousa, dans son ouvrage intitulé: *Lvsiadas de Lvis de Camoens, Principe de los Poetas de España* . . . comentadas por Manvel de Faria i Sousa, cavallero de la Orden de Christo i de la Casa Real . . . Año 1639 . . . en Madrid, por Ivan Sanchez a costa de Pedro Coello, Mercader de libros. — L'auteur y dit. col. 75: „Francisco de la Torre, no el llamado Bachiller con este apellido en el cancionero general como con notable engaño se dexò creer don Francisco de Quevedo, pues consta que fue conocido de Lope de Vega [cette remarque concernant Lope semble une erreur évidente de Faria]; y quien tuviere conocimiento de los estilos de las edades verà facilmente leyẽdo unas i otras obras que las del Bachiller son de aquel tiempo, y las de Francisco de la Torre de este . . ." V. également col. 136.

Quevedo a certainement agi, en cette circonstance, avec quelque duplicité: dans son panégyrique à double tranchant, il place sous la garantie de Herrera les défauts communs aux deux auteurs. Quant aux fautes qui se trouvent exclusivement chez Herrera, il les lui reproche de façon non équivoque, réservant le meilleur de son admiration pour la Torre dont il prétend faire un initiateur: „Ce qui est le plus étonnant et peut être considéré comme un miracle de génie, c'est que le coulant des vers, la douceur, la facilité, ne sont point déparés par quelques mots vieillis que la langue a rejetés ensuite.[1] Pourtant, ce défaut se remarque même chez ceux qui écrivirent après Boscan; il est fréquent chez Fernando de Herrera, très docte et très élégant écrivain dont les œuvres permettent de constater qu'il prit pour maître et modèle Francisco de la Torre, imitant sa diction, empruntant ses expressions et ses mots si fréquemment que je puis me dispenser de les signaler; car, à la lecture, on verra que ces termes ne sont pas seulement semblables, mais identiques. . .[2] Bref, il lui emprunta tous les mots et expressions, le style, la contexture, la sévérité de la sentence; ce que je ne dirais pas si je ne pensais que c'est un mérite tout aussi flatteur pour le docte jugement de Herrera d'avoir imité la Torre, que c'en est un pour celui-ci d'avoir le premier indiqué la voie; avec cet avantage cependant pour la Torre qu'il ne servit pas d'exemple pour ces mots qui se lisent avec quelque déplaisir chez Fernando de Herrera: *ovosa*, *pensosa*, *pocion*, etc. . . .[3] Les uns sont entièrement latins et lorsqu'on les écrit dans des sonnets amoureux, ils tombent sous le reproche de Properce: *Et cane quod quaevis nosse pella velit.* Les autres sont de composition âpre et peu nécessaire, puisqu'ils se substituent à un mot décent et élégant".

Ces dernières lignes sont dures; elles reprochent au maître devenu classique de ne pas s'être conformé à la partie louable de ses théories; aussi, craignant une réprobation générale, Quevedo cherche-t-il à atténuer ses attaques en faisant observer que le petit volume de vers publié par le poète lui-même est vierge de la plupart de ces mots étrangers qui se trouvent dans l'édition posthume où Pacheco crut devoir conserver jusqu'à l'ivraie que le grand homme avait rejetée. Mais, quelque soit leur origine, les néologismes de l'édition de 1619 étaient considérés comme faisant partie intégrante du vocabulaire herrérien et Quevedo s'attaque au texte que ses

---

[1] Quevedo a parfaitement remarqué le caractère récent des œuvres de la Torre, mais différentes considérations l'ont aveuglé, volontairement ou non; voici ce qu'il dit dans la première dédicace de son édition: „ . . . hacia del mencion Boscan en las estancias: *En el umbroso y lucido oriente*; donde entre los grandes poetas que celebra, dice: *Y el Bachiller que llaman de la Torre,* ponderando la grandeza de su estilo, y lo magnifico de la dicion en sus versos. Antigüedad á que se pone duda el propio razonar suyo, tan bien pulido, con la mejor lima destos tiempos, que parece esta floreciendo hoy entre las espinas de los que martirizan nuestra habla confundiendola.

[2] Suit une liste d'expressions et de mots et que j'ai cités au Ch. IV.

[3] Ibid.

contemporains considéraient, avec raison peut-être, comme le plus conforme aux doctrines de l'auteur lui-même.

Cependant, les extraits cités prouvent que si Quevedo cherchait à jeter la suspicion sur l'édition posthume, ce n'était point là le but principal de ses efforts. Don Francisco fait de Herrera un humble disciple et non un maître; il nous dépeint le poète divin s'attachant à imiter soigneusement le vocabulaire, les tournures, les particularités grammaticales de la Torre. Il n'est louable que lorsqu'il a réussi à imiter ce modèle; bien plus, dès qu'il s'en est écarté, il s'est fourvoyé; son bon goût même est fortement mis en doute, puisqu'il a usé de mots latins, durs et mal formés, lorsque la langue en possédait de parfaitement décents et élégants. Voilà donc le précurseur transformé en élève, quelquefois brillant et souvent maladroit.

Comprend-on à présent pourquoi Quevedo assignait une date si éloignée à la Torre? Il fallait évidemment pour le succès de sa thèse que celui-ci fut antérieur à son soit-disant imitateur. Quevedo a-t-il réellement cru à cette antériorité? A-t-il vraiment confondu le doux chanteur d'églogues avec son homonyme du *Cancionero*? Son désir de grandir son héros l'a-t-il aveuglé malgré les remarques qu'il fait lui-même sur le caractère de son style? C'est là une question secondaire et qu'il n'est guère possible de trancher aujourd'hui.

En tout cas, la tentative était intéressante et quelles que soient les erreurs conscientes ou inconscientes du polémiste, on peut juger que sa tactique était très habile. Il fut dur pour Herrera; il en fit à tort un disciple; mais il est incontestable que la Torre, et sourtout, Fray Luis de Leon, sont des modèles infiniment moins dangereux que Herrera, quelque soit d'ailleurs le mérite de celui-ci. Chez nul auteur la langue n'est plus châtiée, plus poétique, plus discrète que dans les vers rêveurs et attendris de la *Vie retirée* ou de la *Nuit sereine*, et l'on doit reconnaître qu'il était impossible d'opposer aux cultistes un poète plus heureux dans le choix des vocables et des tournures ou d'une discrétion plus avisée dans ses métaphores.

Si Quevedo n'a pu renverser des autels le dieu dont il redoutait l'ascendant, si la publication dont il voulait se faire une arme contre ses adversaires fut impuissante à enrayer les progrès du cultisme, il réussit, du moins à rendre classique, estimé, admiré de tous, un écrivain qui devait exercer plus tard la plus heureuse influence; ce seul fait suffirait à la gloire de l'illustre polygraphe, s'il ne s'était rendu si glorieux dans tant d'autres domaines. Il avait su se placer, à côté de Jáuregui et de Lope de Vega, au premier rang des antigongoristes, et si ses œuvres, souvent profondes et toujours pétillant d'esprit, sont déparées fréquemment par une recherche pédantesque et de mauvais goût, il a su faire apprécier dans sa critique la finesse de son jugement qui ne pêche que par un peu d'étroitesse et de parti pris.

L'impression des œuvres de la Torre et de Luis de Leon ne fut terminée qu'en 1631, au moment où Juan de Robles achevait son *Culto Sevillano*,[1] édité seulement de nos jours, et où il oppose, comme nous l'avons vu, la culture réelle, l'homme véritablement cultivé, à celui qui, sous le nom de cultiste, se targue d'une science creuse et d'une érudition déplacée.

Entre-temps avait vu le jour, en 1630, un commentaire du *Polyphème*, des *Solitudes*, du *Panégyrique au duc de Lerma*, et de la *Fable de Pyrame et Tisbé*, publié par Pellicer de Salas y Tovar, sous le titre pompeux de *Leçons solennelles sur les œuvres de don Luis de Gongora y Argote, Pindare Andalou.*[2]

Dès lors, Quevedo semble renoncer à enrayer une mode déjà si puissamment enracinée, et nous ne trouvons plus chez lui d'autre critique digne d'attention qu'une satire plutôt personnelle lancée contre son ennemi Montalván à l'occasion de son *Pour Tous*[3] imprimé en 1632, sorte d'almanach prétentieux où l'on trouve pêle-mêle des dissertations sur la théologie, sur l'histoire, des citations sans fin, à côté de nouvelles assez intéressantes, de comédies d'un certain mérite et de poésies pour la plupart parfaitement ridicules. Le pamphlet de Quevedo, intitulé *Le Toton*,[4] infiniment spirituel et méchant, s'attaque à de nombreux défauts de style et de composition qui ne sont point indépendants du cultisme, mais il le fait sur le ton d'une invective adressée à un

---

[1] V. plus haut, p. 10, n. 1.

[2] Je reproduis le titre de l'ouvrage, cité sommairement dans l'*Introduction*: *Lecciones Solemnes a las Obras de don Lvis de Gongora y Argote, Pindaro Andalus, principe de los Poetas liricos de España.* Escrivialas don Ioseph Pellicer de Salas y Tova[r] ... MDCXXX ... Madrid en la Imprenta del Reino. — Le commentaire était terminé fin Mai 1628 et fut publié vers le mois de Mars 1630, comme il résulte de l'approbation la plus ancienne (4 Juin 1628) et de la *Tassa* (27 Février 1630). — Au fo. 4 non num., se trouve un portrait de Gongora dans un médaillon. Un ange jouant de la trompette, porte une banderolle avec cette inscription: „Tu nombre oyran los terminos del Mundo.“ — Après les fos. préliminaires, viennent successivement: *Polifemo*, col. 1—350. — *Lecciones solenes a las Soledades de don Lvis de Gongora*, col. 352—612. — *Lecciones s. de D. I. P. de S. y Tobar al Panegirico escrito al Dvque de Lerma*, col. 613—775 (Imprimé pour la première fois, comme le dit le critique, col. 612). — *Lecciones de don J. Pellicer a la Tisbe de don Luis de Gongora*, 777—836.

Je trouve, parmi les documents contenus dans le ms. 3906 de la *Biblioteca Nacional* de Madrid, un opuscule sans nom d'auteur: *Censura a las Lecciones solemnes de Pellicer.* Ce titre est ajouté après coup et l'étude n'est pas terminée ou est incomplètement copiée.

[3] *Para Todos, Exemplos Morales y Hvmanos*, 1632. Je n'ai pu voir cette édition introuvable, mais j'ai pu consulter celles de Madrid 1640 et Séville 1645: *Para Todos, Exemplos Morales, Hvmanos y Divinos en que se tratan diversas Ciencias, Materias y Facultades* ... Por el Doctor Iuan Perez de Montaluan natural de Madrid, y Notario del santo oficio de la Inquisicion. Año de M.D.XXXX. A costa de la Hermandad de los Libreros desta Corte. En Madrid en casa de Antonio Duplestre.

[4] *Perinola* Al doctor Juan Perez de Montalban, graduado no se sabe donde ... (1633) éd. Fernandez-Guerra, II, 463 sqs.

seul homme et ne s'élèvant pas à la hauteur de la grande critique littéraire.

Après cette attaque, le grand ennemi des gongoristes, satirisé lui-même par Jáuregui dans son *Retraido*,[1] tourne d'un autre côté son activité, et c'est à peine si, dans *L'Heure de tous et la Fortune raisonnable*, écrite en 1635 [2], il fait une courte allusion au style du jour.

Entre-temps, Lope de Vega avait publié, en 1630, son *Laurier d'Apollon*.[3] Dans les *Silvas*, si flatteuses même pour des écrivains des plus médiocres, il fait du génie de Gongora et de certains de ses défenseurs un vif éloge où l'on sent percer, cependant, une pointe d'ironie.[4] Rien n'est plus piquant que la présence de ces panégyriques dans un livre où il lance plus d'un trait acéré sur les cultistes et s'efforce de ridiculiser leurs commentateurs.[5]

La mort de son adversaire lui permettait de publier deux sonnets dont il n'avait répandu jusqu'alors que des copies manuscrites et probablement anonymes.[6] Il est intéressant de noter qu'entre ces deux parodies du parler gongorique, se trouve un autre sonnet très flatteur pour l'un des plus extravagants imitateurs de Marino: Girolamo Preti.[7] Les *Silvas* contiennent également des vers élogieux pour quelques poètes italiens, parmi lesquels Marino, Preti, et Stigliani.[8]

Dans les derniers mois de 1632, Lope publia sa *Dorotea*,[9] charmante nouvelle dramatique qui retrace, quelque peu transformées, les aventures de jeunesse de l'auteur comprises entre 1584 et 1588.

---

[1] *El Retraido, Comedia famosa de don Claudio* ... manuscrit original, reproduit par Urríes, dans son *Jáuregui*, pp. 180—219. Cette œuvre a été imprimée à Barcelone en 1635, édition que le biographe, pas plus que moi, n'a pu rencontrer. (V. Urríes, pp. 48—49.)

[2] *La Hora de Todos y la Fortuna con Seso*, même éd., p. 381 sqs.

[3] *Lavrel de Apolo, con otras rimas* ... Por Lope Felix de Vega Carpio, del habito de San Iuan. Año 1630 ... En Madrid, por Iuan Gonçalez.

[4] Pour Gongora: le passage commençant par le vers *Pero dexando el contrapuesta Polo*, Silva II, fo. 16 b. — Pour Salcedo Coronel: *Y si mirar deseas*, Silva VII, fo. 72 b. — Pour Colmenares: *Al docto Colmenares donde habitan*, Silva IV, fo. 34 b. Nous avons mentionné déjà le passage enthousiaste concernant Paravicino: *Pero ya de mi amor las justas quejas*, Silva VII, fo. 61 a b.

[5] On trouvera notamment contre les commentateurs: *Añadio que el laurel mereceria*, Silva IX, ainsi que différentes attaques contre le nouveau style en général.

[6] *Boscan, tarde llegamos*, fo. 123 a et *Cediendo a mi descredito anhelante*, fo. 125 b.

[7] *A la muerte de Girolamo Preti, excelente poeta, viniendo de Italia a España* (*Preti, la muerte que con pie inuisible*), fo. 124 b.

[8] Fo. 81 a.

[9] L'édition de 1632 est d'une grande rareté: l' exemplaire de Madrid manque de *portada*. Voici le titre de la reproduction de 1736: *La Dorotea Action en Prosa* por Frey Lope Feliz de Vega Carpio, del Abito de San Juan ... Año de 1736 ... En Madrid. — On pourra se servir de l' éd. de Rivadeneyra, T. 34, pp. 3 sq.

L'ensemble de la rédaction semble antérieur au 29 Mai 1588, date du départ de l'Invincible Armada,[1] mais les scènes II et III de l'acte IV ont été indiscutablement écrites longtemps après et probablement terminées peu de temps avant la publication, comme il résulte de diverses allusions et surtout des attaques dirigées contre le cultisme et contre les commentateurs de Gongora.

La scène II nous montre César présentant à Ludovic un sonnet satirique de sa composition: „Il est écrit dans la langue nouvelle", dit César. — „N'importe, répond Ludovic, je connais un peu de grec." Après un préambule où nous retrouvons la prudence diplomatique habituelle à Lope de Vega, ce dernier fait lire par son porte-paroles le sonnet anticultiste: *Pululando de culto, Claudio amigo,* lequel se termine par un appel aux applaudissements pour ces vers *cultidiablescos.* „Voulons-nous les commenter?" demande ironiquement Ludovic. Et les deux amis commencent à se gausser des commentateurs qui pillent sans vergogne et sans génie les polianthées.

Ils s'accordent ensuite à reconnaître, après Juan de Robles, que le mot *culto* ne devrait s'appliquer qu'au poète qui cultive son poème de façon à en écarter toute obscurité, tous barbarismes, alors que ceux qui se parent du nom de *cultistes* ne recherchent que les énigmes et la confusion. Ils parlent ensuite des „*ingenios*", et semble-t-il encore, avec une certaine intention moqueuse; ils affirment que la logique et l'instinct naturels ne peuvent leur suffire pour écrire des vers de valeur et que l'art qui perfectionne la nature doit venir à leur secours.

Cette opinion qui, même dans l'antiquité, n'était pas nouvelle, ne nous rapproche-t-elle pas, cependant, du courant d'idées qui détermina, après une longue gestation de la culture du concept, en Italie, puis en Espagne, des traités comme celui de l'*Acuité et Art de l'Esprit* de Gracián?

L'arrivée de Julio amène la scène III, où les trois jeunes gens expliquent le fameux sonnet à l'instar des commentateurs de Gongora dont ils imitent le style lourd et pédantesque. C'est une satire très fine et très amusante de leurs prétentions maladroites à l'érudition. Le mot *mañana* lui-même provoque des éclaircissements étendus: à tout propos et hors de propos, se suivent des cascades de citations tirées d'auteurs inconnus ou même fictifs, exposés fastidieux qui ne prennent fin que pour faire place à des digressions ridicules et inopportunes.

Deux ans plus tard, soit à la fin de 1634, Lope publiait la dernière de ses œuvres qui doive nous intéresser: les *Vers humains et divins du licencié Tomé de Burguillos,*[2] dont les nombreux sonnets

---

[1] V. Rennert, *The life of L. de V.*, pp. 12 et 18.

[2] *Rimas hvmanas y divinas del licenciado Tome de Burguillos*, no sacadas de blibioteca (sic) ningvna (que en Castellano se llama libreria) sino de papeles de amigos y borradores suyos ... Por Frey Lope Felix de Vega Carpio del Auito de San Iuan ... En Madrid en la Imprenta del Reyno, Año 1634.

en contiennent plus d'un contre le nouveau style.[1] Ils sont suivis de l'allègre *Gatomachie*[2] où les allusions antigongoriques sont trop nombreuses pour qu'elles puissent être relevées ici. Le livre se termine par quelques poésies de formes diverses.

Le „phénix des esprits" devait mourir peu après, le 27 Août 1635, sans avoir vu triompher les théories artistiques qui lui tenaient le plus à coeur.

Nous assistons, au contraire, à une recrudescence du mouvement: en 1633, Hoces y Córdoba avait mis au jour, en un texte très incorrect, les œuvres de Gongora précédées d'une courte et peu intéressante biographie du fameux cordouan.[3] En 1634, voyait le jour une seconde édition de ce livre; à la fin de la même année, D. José Pellicer de Salas y Tovar publiait les œuvres d'Anastasio Pantaleon de Ribera dont l'impression était terminée déjà en Avril 1631;[4] dans son prologue, Pellicer représente cet écrivain né avec le siècle et mort en 1629, comme un disciple soumis de Gongora et de Paravicino, appréciation qui me semble beaucoup trop absolue.

L'année 1636 vit la publication de deux commentaires encore: celui de Coronel sur les *Solitudes*[5] et celui de Salazar Mardones sur la fable de *Pyrame et Thisbé*.[6]

Ils se montrent l'un et l'autre admirateurs aveugles de leur dieu: leurs diffuses élucubrations méritent tout au plus le nom de

---

[1] Entre autres les suivants: *Pluma, las Musas de mi genio Auroras*, fo. 14 b. *Tan vergonzosa Venus, tan mirlada*, fo. 15 b. *La nueua juuentud Gramaticanda*, fo. 28 b. *Das en dezir, Francisco, y no lo niego*, fo. 37 a. *Dos cosas despertaron mis antojos*, fo. 56 b. *Conjurote, demonio Culterano*, fo. 60 b. *Señor Lope, este mundo todo es temas*, fo. 69 a. *Si cumplo con la lengua castellana*, fo. 70 a. *Libio, yo siempre fuy vuestro deuoto*, fo. 74 a. *Sacras luzes del cielo yo he cantado*, fo. 81 a.

[2] *La Gatomachia* del licenciado Tomè de Burguillos, Fos. 87 a—137 a.

[3] *Todas las Obras de Don Lvis de Gongora en varios poemas.* Recogidos por Don Gonzalo de Hozes y Cordoua, natural de la ciudad de Cordoua . . . En Madrid en la Imprenta del Reyno. Año 1633. A costa de Alonso Perez, Librero de su Magestad. — L'édition Hoces vit encore le jour à Madrid en 1634 (édition double); à Séville, en 1648; à Madrid, en 1654. Les mêmes œuvres furent publiées également par d'autres éditeurs à Barcelone, à Saragosse, à Lisbonne, à Bruxelles, etc. — Parmi les réimpressions plus récentes, on peut citer les *Poesías de don Luis de Gongora y Argote*, publiées en 1789 par don Ramon Fernández (P. Estala), au t. IX de sa collection, et celle du t. XXXII de la B. de A. E.

En tenant compte des éditions commentées, des publications partielles, et des nombreux ouvrages contenant des poésies de Gongora, on pourrait composer une bibliographie très utile et très étendue.

[4] Obras de Anastasio Pantaleon de Ribera Ilvstradas . . . por don Ioseph Pellicer de Tovar . . . En Madrid, por Francisco Martinez, Año de M.DC.XXXIV. A costa de Pedro Coello Mercader de libros.

[5] *Soledades de D. Lvis de Gongora Comentadas* por D. Garcia de Salzedo Coronel . . . En Madrid en la Imprenta Real . . . 1636, A costa de Domingo Gonçalez.

[6] *Ilvstracion y Defensa de la Fabvla de Piramo y Tisbe* Compvesta por D. Lvis de Gongora y Argote . . . Escrivialas Christoual de Salazar Mardones . . . En Madrid, en la Imprenta Real. Año de M.DC.XXXVI.

fades panégyriques dans lesquels l'écrivain, sans comprendre les beautés réelles de Gongora, ne cherche qu'à étaler sa science indigeste et confuse. Il faut reconnaître, cependant, que ces commentateurs ont souvent fait preuve d'une ingéniosité indiscutable et de capacités toutes particulières pour éclairer les énigmes qu'ils se proposent de résoudre; ajoutons que les leçons qu'ils donnent comptent parmi les meilleures.

Dans sa préface,[1] Coronel défend Gongora contre ceux qui lui font un reproche de son obscurité. Si l'on ne peut dire que l'obscurité soit bonne, on doit reconnaître, dit-il, qu'elle est vénérable chez D. Luis, puisqu'il fut le premier de nos poètes qui illustra la langue castillane, si humble jadis, en l'enrichissant de mots, de tournures et de tropes qu'elle avait ignorés jusqu'à lui. Le panégyriste étudie ensuite les causes de l'obscurité et cherche à établir qu'elle n'est pas toujours une faute chez le grand cordouan, mais que souvent même, elle n'est que le résultat de hautes qualités telles que la concision du style, et surtout, de l'acuité de l'esprit, de l'*agudeza*.

Quant-à Salazar Mardones, il s'attache à justifier[2] le mélange extraordinaire de burlesque, de grandiose, de vulgaire et de pédantesque érudition qui se heurtent et se combattent de la façon la plus déplaisante dans cet extravagant récit des amours et de la mort de Pyrame et Thisbé; il ne tarit pas d'éloges sur la subtilité et l'habileté du téméraire écrivain. Loin de partager cette opinion, je ne puis que regretter qu'un auteur dont le génie est incontestable n'ait su tirer de cette touchante histoire qu'un rébus ridicule et absolument grotesque.

A propos du mot *claro*, Salazar interrompt son commentaire et défend longuement Gongora contre ses ennemis: quoiqu'il affecte d'attribuer les différentes objections à plusieurs personnages, désignés d'ailleurs en termes très vagues, il est visible que son intention est de réfuter toute une série d'objections présentées par Jáuregui dans son *Antidote* et dans son *Discours Poétique*.

S'appuyant sur de nombreuses citations latines, il fait l'apologie du style obscur, répond aux attaques concernant l'emploi des mots et expressions vulgaires, des vocables étrangers, des accusatifs grecs et appositions, des transpositions, de l'abus de la diérèse, de la prolixité des périodes etc.[3] Ses arguments en faveur de l'obscurité manquent d'originalité: plus d'une fois, il fait main basse sur le bien d'autrui: j'ai trouvé notamment plus d'un passage où il reproduit à peu près mot à mot le texte du *Livre de l'Erudition Poétique* de Carrillo.[4] Cette remarque nous permettra, une fois de

---

[1] *Al lector*, fos. prélim.
[2] Particulièrement fos. 10 b—11 a, 62 a b, 85 a—86 b.
[3] Respectivement fos. 73 b—75 a, 77 a—80 b, 75 a b, 81 a b, 83 a—84 a, 81 b—83 a.
[4] Fo. 72 a, citation de Floridus, tirée, avec son commentaire, de Carrillo (131 b); fo. 72 b, passage de Stace avec sa glose, emprunté à Carrillo (133 b);

plus, de constater que cette dernière œuvre, négligée par les critiques modernes, était plus connue alors qu'on ne l'a généralement cru.

Les adversaires du parler nouveau n'avaient jamais cessé de mêler leur voix railleuse aux concerts de louanges adressés au maître. Les derniers commentaires provoquèrent un nouveau flot de satires et de parodies. La même année, ou, au plus tard, dans les premiers mois de celle qui suivit, Calderon mettait en scène, dans sa charmante comédie *On ne badine pas avec l'Amour*, une femme cultiste et savante; il dépeint admirablement la coquetterie de cette précieuse affectée, pudibonde, pédante, se piquant de hautes connaissances littéraires et ne parlant qu'un mélange ridicule de latin, de grec, . . . et de castillan.[1]

C'est le type déjà décrit par Quevedo dans sa *Précieuse latinisante*, et qui, à cette époque, apparaît assez fréquemment sur la scène.

Peu après, les poètes de Madrid célébraient une académie burlesque au Buen Retiro. Le phébus gongorique y fut naturellement l'objet de joyeuses plaisanteries[2] dont on retrouve l'écho dans le *Diable boiteux* de Guevara.[3]

Cela n'empêcha pas Don Martín de Angulo y Pulgar de publier, en 1638, un centon de vers de Gongora, sous le titre d'*Eglogue funèbre pour D. Luis de Gongora.*[4] Deux ans plus tard, Matías de los Reyes, dans son *Pour quelques-uns*,[5] défendait en passant le gongorisme et se félicitait de constater que le *bon langage* régnait partout dans la conversation, tant à Madrid qu'en province, et jusque dans les campagnes les plus reculées.[6]

Nous avons vu que les sermons de Paravicino furent imprimés en 1641 et que ses poésies virent la lumière la même année sous le nom de Félix de Arteaga. La langue pompeuse et recherchée de ses élucubrations lyriques est notablement plus latinisante que celle de ses sermons.

L'évolution rapide et précipitée du lyrisme cultivé touche à sa fin: après les deux derniers commentaires de Gongora que

---

fo. 71 a b, texte et traduction espagnole d'Angelo Policiano qui se retrouvent mot à mot dans Carrillo (141 a b).

[1] Pour le portrait de la précieuse, V. Jorn. I, sc. II. Pour le pédantisme, la langue, etc., Jorn. I, sc. VI, VII, XII, XIII, etc.

[2] V. dans A. Morel-Fatio, *L'Espagne au XVIe et au XVIIe siècle*, Heilbronn, 1878, le très intéressant Ch. VII: *Académie burlesque célébrée par les poètes de Madrid au Buen Retiro en* 1637 (pp. 603—667).

[3] Tranco X.

[4] *Egloga Fvnebre a Don Lvys de Gongora. De versos entresacados de svs obras.* Por Don Martin de Angvlo y Pulgar, natural de la ciudad de Loja . . . Seuilla . . . 1638.

[5] *Para algvnos de* Matias de los Reyes natvral de Madrid . . . Año 1640 . . . En Madrid, por la viuda de Iuan Sanchez . . .

[6] Fo. 204 b.

Salcedo Coronel offrait au public en 1645[1] et en 1648,[2] les polémiques cessent, ainsi que les apologies. A part quelques essais sans grand intérêt, on ne peut plus guère citer que l'*Apologie en faveur de don Luis de Gongora*, écrite au plus tard en 1660 et publiée au Pérou, dans les dernières années du siècle; par Juan de Espinosa Medrano,[3] pour protester contre les passages du *Commentaire de Camoens* où don Manuel de Faria y Sousa attaquait le maître révéré.[4]

Dans sa réfutation systématique, Espinosa présente bien rarement un argument nouveau: mais il est intéressant de noter chez lui une dégénérescence totale du sens critique. Il va jusqu'à affirmer que les transpositions de Gongora ne sont pas des hyperbates, mais une construction toute naturelle à la poésie. Le castillan ne peut, ajoute-t-il, suivre en tout la construction latine et Gongora a adapté très habilement tout ce qui était susceptible de lui être emprunté.[5] Pour lui, la poésie profane est vide, sans mystère: elle réside dans la pompe des vocables et de l'élocution, dans des allusions à l'histoire, aux coutumes, aux sciences, dans des traits d'esprit, calembours, et autres futilités.[6]

La dernière œuvre de valeur que l'on puisse rattacher au mouvement cultiste fut celle de Baltasar Gracián, publiée en 1642[7] sous le titre d'*Art de l'Esprit*, augmentée et passablement transformée dans l'édition de 1648, intitulée, cette fois, *Acuité et Art de l'Esprit*.[8]

---

[1] *Obras de don Lvis de Gongora Comentadas.* Dedicalas ... don Garcia de Salcedo Coronel, Cauallero de la orden de Santiago. Tomo segvndo ... en Madrid por Diego Diaz de la Carrera. Año 1645. (Certains exemplaires, sans *tassa*, portent la date de 1644.) Ce volume est consacré aux sonnets.

[2] La *portada* gravée du volume de 1648, qui s'attache aux odes, madrigaux, etc., porte le même titre que celle de 1645, sauf la date, et avec quelques modifications dans la dédicace; suit un titre imprimé: *Segvnda parte del tomo segvndo de las obras de don Lvis de Gongora.* Comentadas por don Garcia de Salzedo Coronel ... Contiene esta parte todas las Canciones, Madrigales, Silvas, Eglogas, Octauas, Tercetos, y el Panegyrico al Duque de Lerma ... En Madrid, por Diego Diaz de la Carrera. Año M.DC.XLVIII.

[3] *Apologetico en favor de D. Luis de Gongora principe de los poetas liricos de España*: contra Manuel de Faria y Sousa. Su autor el Doct. Juan de Espinosa Medrano ... En Lima, en la Imprenta de Juan de Quevedo y Zarate. Año de 1694. (Approbations et censures comprises entre les dates de 1660 à 1661.)

[4] *Lvsiadas de Lvis de Camoens, Principe de los Poetas de España* ... Comentadas por Manvel de Faria y Sousa ... Año 1639 ... En Madrid, por Ivan Sanchez a costa de Pedro Coello, Mercader de libros.

[5] Sec. IV.

[6] Sec. II, pp. 12—14.

[7] *Arte de Ingenio*, tratado de la Agudeza en que se explican todos los modos, y diferencias de conceptos: por Lorenzo Gracian ... Madrid 1642. Je n'ai point vu cette première édition dont parle Gallardo (*Ensayo*, III, 113—116). L'ouvrage fut publié sous le nom du frère de l'auteur.

[8] *Agudeza y Arte de Ingenio*, en que se explican todos los modos y diferencias de concetos, con exemplares escogidos de todo lo mas bien dicho,

Chez elle, viennent aboutir la plupart des théories de la culture du concept: celles appliquées ou formulées par les Italiens après une gestation autochtone et des influences castillanes,[1] et celles que l'on pouvait trouver, de façon latente, dans les écrits espagnols où s'élaboraient pratiquement des formules plus avancées et peut-être encore plus subtiles.

Gracián légifère sur un fait accompli; considérant comme acquises les réformes concernant la langue, il s'attache à donner des règles pour *cultiver* l'acuité de l'esprit et prétend systématiser, en un code savant, les procédés des poètes qui se sont distingués dans ce sens.

Dans sa préface, il annonce quil donnera surtout des exemples tirés d'auteurs espagnols, „parce que l'*agudeza* domine chez eux, l'érudition chez les Français, l'éloquence chez les Italiens, et l'invention chez les Grecs".[2] Il ne choisit guère entre les écoles et tire indifféremment ses exemples de Gongora, de Carrillo, de Quevedo, de Montalván, de Lope de Vega, et de foule d'autres poètes de tout genre, sans compter les latins et les italiens.

Son but suprème est de mettre en relief cette acuité, cette finesse qui se confond pour lui avec la beauté. L'*agudeza*, dit-il, est la nourriture de l'âme;[3] privée d'elle, ou des concepts, l'intelligence est un soleil sans lumière et sans rayons.[4] Il distingue une *agudeza* de perspicacité et une d'artifice, une *agudeza* verbale, une d'idée, une d'action, une *agudeza* pure, mixte, simple, ou composée, une de correspondance ou conformité, une de contrariété ou de dissonance, une par comparaison mystérieuse, difficultueuse; il en est d'exagération, d'allusion, et foule d'autres parfois hautement fantaisistes.

---

assi sacro, como humano. Por Lorenzo Gracian ... Ce traité occupe les pp. 1—367 du T. II des *Obras de* Lorenzo Gracian, divididas en dos tomos ... En Amberes ... 1669. L'édition de 1648 est de Huesca.

[1] V. plus haut Ch. II, pp. 23—33, et particulièrement, pp. 31—32, Ch. V, pp. 59—60. V. aussi l'opuscule déjà cité: *I Trattatisti Italiani del „Concettismo" e Baltasar Gracian*, où Croce analyse l'œuvre du théoricien espagnol et montre clairement comment il fut précédé par l'Italien Matteo Peregrini dont le traité *Delle Acutezze, che altrimente Spiriti, Vivezze, e Concetti volgarmente si appellano*, était publié déjà en 1639 (pp. 11 sq.). Il publia encore, en 1650, *I fonti dell' ingenio ridotti ad arte*; mais Gracián, aussi bien que lui, furent dépassés par un autre Italien, le comte Emanuele Tesauro, qui, dans son livre intitulé: *Il Cannocchiale Aristotelico*, osia Idea delle Argutezze heroiche vulgarmente chiamate Imprese ... In Venetia, 1655, révèle un esprit plus discipliné et peut-être plus profond que ses prédécesseurs.

[2] *Ed.* de 1669, fos. prélim. *Al lector*: „Si frequento los Españoles, es porque la agudeza prevalece en ellos, assi como la erudicion en los Franceses, la eloquencia en los Italianos, y la invencion en los Griegos".

[3] Ed. 1669, p. 2: „Es la agudeza pasto del alma".

[4] *Ibid.* p. 3: „Entendimiento sin agudeza, ni concetos es sol sin luz, sin rayos ..."

Néanmoins, si Gracián apparaît ici moins parfait que dans ses œuvres philosophiques; s'il fait généralement preuve de plus d'ingéniosité que d'esprit critique: s'il manque souvent de méthode et de logique dans la classification des concepts qu'il sépare fréquemment sans opportunité, il prouve, cependant, qu'il était doué d'un génie remarquablement pénétrant et d'une faculté d'abstraire qui ne manque pas de puissance.

* * *

Dès lors, l'évolution du cultisme a atteint son terme: il a épuisé toutes ses doctrines et provoqué toutes les objections que pouvaient lui opposer ses ennemis.

La génération de ses chefs gît dans la tombe à côté de celle de ses adversaires. Carrillo, Villamediana, Gongora, Paravicino, Montalván, Lope, Jáuregui, Quevedo, étaient morts dans la première moitié du siècle.[1] Les cinquante années qui suivirent ne virent pas naître un seul écrivain cultiste de valeur: très maniérés encore, les deux ou trois grands hommes qui survivent évitent cependant les défauts les plus graves du style gongorique. Parmi ceux-ci, Tirso de Molina succomba en 1658, la même année que Baltasar Gracián; Rojas Zorrilla rendit le dernier soupir en 1660; Moreto s'éteignit en 1669, et Calderon, le dernier géant de l'ancienne Espagne, en 1681, cinq ans avant Antonio de Solís, dont les gracieuses comédies sont écrites en une langue sans grande énergie, mais généralement pure et correcte.

La haute poésie n'avait plus de représentants; le lyrisme s'était réfugié au théâtre, voué lui-même à une prompte déchéance.

La littérature, soumise à la culture intensive des humanistes et des conceptistes, dénaturée par le pédantisme et l'érudition, avait fait pousser un fouillis touffu de branches parasites, fait éclore une surabondance inouie de fleurs éclatantes et bizarres, dont quelques-unes d'une réelle beauté; mais elle ne tarda pas à se sentir épuisée par la folle exubérance des bourgeons, étouffée par la croissance démesurée des éléments étrangers.

Ce serait, cependant, une grave erreur que de ne voir dans le cultisme qu'une aberration dépourvue de toute base rationnelle: je considère, au contraire, qu'un prolongement attardé de la Renaisance forme le noyau le plus solide de ce mouvement: la crise favorisée, en France, par les humanistes et par la Pléiade ne fut résolue qu'incomplètement, en Espagne, par les réformateurs du XVIe siècle, et ne se termina définitivement que dans le cours de celui qui suivit.

La réforme cultiste, fruit, en grande partie, d'une erreur commune alors à tout le monde civilisé, était pourtant nécessaire pour

[1] Respectivement en 1610, 1622, 1627, 1633, 1638, 1635, 1641, 1645.

assouplir la construction castillane, rendre plus riche le vocabulaire, et faciliter l'expression des sentiments les plus nobles et les plus délicats.

Ce qui donna au gongorisme sa physionomie originale, ce fut la coïncidence de cette crise avec une période mûre pour la décadence: ce fut l'apport de notables éléments autochtones, et l'assimilation partielle d'éléments d'origine essentiellement conceptiste.[1]

[1] Des conclusions plus étendues termineront cet essai, à la fin de la *Deuxième Partie.*

APPENDICES.[1]

A. Théories de Herera.[2]

I. La langue espagnole comparée à l'Italienne.

. . . no sè como sufriran los nuestros; que con tanta admiracion celebran la lengua, el modo del dezir, la gracia i los pensamientos de los escritores Toscanos; que óse yo afirmar, que la lengua comun de España, sus frases i terminos, su viveza i espiritu, i los sentimientos de nuestros poetas pueden venir a comparacion con la elegancia de la lengua i con la hermosura de las divinas rimas de Italia . porque me parece, que mas facilmente concenderan con mi opinion los Italianos, que tienen algun conocimiento de la nuestra, que los Españoles, que ponen mas cuidado en la inteligencia de la lengua estrangera, que en la suya . . . porque aviendo considerado con mucha atencion ambas lenguas; hállo la nuestra tan grande i llena i capaz de todo ornamento; que compelido de su magestad i espiritu, véngo a afirmar, que ninguna de las vulgares le ecede; i mui pocas pueden pedille igualdad. I si esto no se prueva bien por algunos escritos, que an salido a luz; no es culpa della, si no inorancia de los suyos . . . Porque la Toscana es mui florida, abundosa, blanda i compuesta; pero libre, laciva, desmayada, i demasiadamente enternecida i muelle i llena de afetacion . admite todos los vocablos, carece de consonantes en la terminacion; lo cual, aunque entre ellos se tenga por singular virtud i suavidad, es conocida falta de espiritu i fuerça . tiene infinitos apóstrofos i concisiones . muda i corta i acrecienta los vocablos . pero la nuestra es grave, religiosa, onesta, alta, manifica, suave, tierna, afetuosissima, i llena de sentimientos, i tan copiosa i abundante; que ninguna otra puede gloriarse desta riqueza i fertilidad mas justamente . no sufre, ni permite vocablos estraños i baxos, ni ragalos lacivos . es tan recatada i osservante, que ninguno tiene autoridad para osar innovar alguna cosa con libertad; por que ni corta, ni añade silabas a las diciones,

---

[1] D'autres reproductions de textes rares figureront aussi dans la 2e *Partie.*
[2] Il faut remarquer que les textes suivants de Herrera, suivant l'orthographe préconisée par lui, ne portent pas de point sur les *i* dans l'original.

ni trueca, ni altera forma; antes toda entera i perpetua muestra su castidad i cultura i admirable grandeza i espiritu, con que ecede sin proporcion a todas las vulgares, i en la facilidad i dulçura de su prononciacion . finalmente la Española se deve tratar con mas onra i reverencia, i la Toscana con mas regalo i llaneza . que ayan sido ellos en este genero mas perfetos i acabados poetas que los nuestros, ninguno lo pone en duda; porque an atendido a ello con mas vehemente inclinacion, i an tenido siempre en grande estimacion este exercicio.[1]

II. L'archaïsme et le néologisme.[2]

... por nuestra inorancia avemos estrechado los terminos estendidos de nuestra lengua, de suerte que ninguna es mas corta i menesterosa que ella; ... Los Italianos, ombres de juizio i erudicion i amigos de ilustrar su lengua; ningun vocablo dexan de admitir, sino los torpes i rusticos . mas nosotros olvidamos los nuestros nacidos en la ciudad, en la corte, en las casas de los ombres sabios; por parecer solamente religiosos en el lenguage, i padecemos pobreza en tanta riqueza i en tanta abundancia . permitido es que el escritor se valga de la dicion peregrina, cuando no la tiene propria i natural, o cuando es de mayor sinificacion . i Aristoteles alaba en la poetica i en la retorica el uso de las vozes estrañas, porque dan mas gracia a la compostura, i la hazen mas deleitosa i mas retirada del hablar ordinario . pero nosotros, solo por huir el nombre de inorantes, publicamos la inorancia de la prudencia, i el poco juizio nuestro; desechando las que son en nuestra lengua puras, hermosas i eficaces, i sirviendonos de las agenas improprias i de sinificacion menos vehemente.[3]

... osò G. L. entremeter en la lengua i platica Española muchas vozes Latinas, Italianas i nuevas, i sucedio le bien esta osadia; i temeremos nosotros traer al uso i ministerio della otras vozes estrañas i nuevas, siendo limpias, proprias, sinificantes, convinientes, manificas, numerosas i de buen sonido, i que sin ellas no se declara el pensamiento con una sola palabra? apartese este rustico miedo de nuestro animo; ... tuvieron los passados mas entera noticia de la habla, que los presentes? fuerõ mas assolutos señores della?[4]

---

[1] *Obras de Garci Lasso de La Vega con anotaciones de* Fernando de Herrera, pp. 73—75.

[2] Les théories de Herrera sur l'archaïsme et le néologisme ont été reproduites de façon plus complète, quoiqu' avec quelques errata, par le comte de la Viñaza, dans sa *Bibliot. Hist. de la Fil. Cast.*, col. 2139—2145. J'ai réédité cependant ici, d'après le texte original, quelques unes des assertions les plus caractéristiques de Herrera. Je forme ainsi, pour servir d'illustracion à mon Ch. IV, un ensemble homogène avec les extraits I et III, qui ne figurent pas dans la Viñaza.

[3] PP. 120—121.

[4] P. 573.

... porq̃ como dize Tulio, los poetas hablã en otra lengua, i no son las mesmas cosas q̃ trata el poeta, q̃ las que el orador, ni unas mesmas las leyes i osservaciones . pero no solo osan esto, mas pueden servirse de vozes de todas lenguas . i por todas estas i otras cosas los llama Aristot. tiranos de las diciones . porq̃ es la poesia abundãtissima i esuberante, i rica en todo, libre i de su derecho i jurisdiciõ sola sin sugeciõ alguna, ...[1] ...no conviene a todos la formacion de las vozes nuevas, que requiere ecelente juizio, i que sea tal el resto de la oracion, que dè autoridad al vocablo nuevo, que se entrepone en ella como una estrella; i ser corto, i mui moderado en ellas, i formallas en modo que tengan similitud i analogia con las otras vozes formadas i inovadas de los buenos escritores . mas porque un autor ecelente un úse, ni se valga de algunas diciones; no se deven juzgar por no buenas, i huidas del para nũca usallas; porq̃ otros puedẽ valerse dellas, i dalles estimaciõ cõ sus escritos.[2]

III. La métaphore et le style figuré.

La sequedad] traslacion de la agricultura. De todos los ornamentos poeticos el que mas frequentemente se usurpa, i mas parece por exemplo en la poesia es la traslacion; i asi para que de una vez se entiẽda, tratarè della alguna parte eneste lugar.

... de mas desto no siempre tiene fuerça la lengua propria; i por esta causa Aristófanes gramatico justamente condena los vocablos proprios; porque son simplicissimos, pero las vozes agenas i trasladadas parecen mas manificas por la mayor parte, i deve ser por que son mas raras i usadas de menos, i verdaderamente que en este genero muchas vezes puso admiracion a los ombres sabios, que cosa aya por que se deleiten todos mas con las palabras estrangeras i transferidas, que con las proprias i suyas. ... el primer uso destas vozes estrañas fue por necessidad, i despues, viendo que hazia hermosa la oracion, se valieron della por gracia de ornato i deleite i mayor espression de cosas i representacion de una cosa en otra; o por acrecentamiento de la oracion, o por huir la torpeza, por metonimia o perífrasis, o ipérbole; i por las demas figuras, con que se haze la oracion mas grave, o mas elegante . por que, como es autor Aristoteles enel. 3 . de la retorica, la traslacion trae maravillosamente lumbre a las cosas, i deleita i haze que la oracion no paresca vulgar . pero este tropo es tan estendido i abierto, cuanto los generos de la naturaleza . porque no ái vocablo cierto i proprio de cosa, que no se pueda deduzir con alguna cierta razon en lugar ageno . i sin duda resplandece mayor suavidad i dulçura en la dicion pintada, que en la simple . i bien se dexa ver en la metáfora, que se labra i viste i alumbra

[1] P. 574—575.
[2] P. 575.

la oracion, como si se sembrasse i esparziesse de estrellas . pero deve nacer, como dize el mesmo Aristoteles enel libro referido, de lugar hermoso i de operacion noble . . . i, como quiere Teofrasto, conviene que la traslacion sea vergonçosa, que sinifica de cosa cercana i facil . porque se haze aspera cuando se deduze de lugar mui apartado; o cuando es tan oscura, que tiene necessidad de esposicion . mas entonces llamaremos grande, o agradable i hermosa la oracion por la metáfora, cuando manifiestamente aparesca enella el ornamento, i conel venga a ser juntamente mas clara . i porque no paresca agena del intento, o traida de lexos, se à de mostrar luego la semejança . mas assi como no se deve hablar siempre proprio; no se a de hablar siempre figurado . porque à de aver modo enel uso, que es enestas cosas singular virtud . i no todas las traslaciones, que admiten los poetas, tienen lugar en la prosa; i muchas de las que entran en la oracion suelta, no caben enel verso.[1]

B. Polémiques de Lope de Vega.

Premières épîtres „á un Señor destos Reynos“.[2]

I. Papel qve escriuio vn señor destos Reynos à Lope de Vega Carpio, en razon de la nueua Poesia.

Con mucho gusto he leydo los dos Poemas de esse Cauallero, solicitando entenderle con algun estudio de la lengua Latina, en que he passado los Poetas que en ella tienen mas opinion, y de la Toscana, que aprendi en mis tiernos años, quando el Duque mi señor assistio en Roma: pero auiendome embiado vn amigo este discurso contra ellos, he quedado dudoso, aunque no por esso he perdido el gusto de muchas partes que ay en estos dos Poemas dignos del nombre de su auctor. Mas confiesso à vuessa merced, señor Lope, que querria que me dixesse lo que siente desta nouedad, y si le estarà bien à nuestra lengua lo que hasta agora no auemos visto: porque si en esta frasi se escriuen libros serà necessario que salgan la primera vez con sus comentos, y estos pienso yo que se hazen para declarar despues de muchos años las dificultades que en otras lenguas, ò fueron sucessos de aquella edad, ò costumbres de su Prouincia, que en lo q̃ es Historia, y Fabula, ya tenemos muchos, y pienso que los que aora comentan no hazen mas de hazer otras cosas à proposito por ostentacion de sus ingenios. Esto desseo saber del que en vuessa merced es

---

[1] PP. 82—85, commentaire sur le sonnet I, au mot *sequedad*. Cf. p. 574, cette assertion: „licito es engendrar innumerables tropos“.

[2] Je reproduis de préférence ces quelques lettres, assez peu intéressantes par les idées qui y sont exprimées, mais très importantes au point de vue historique. Cf. plus haut, pp. 106—109, et 102—104.

tan conocido; no lo rehuse, que este aduertimiento es porque le conozco, y porque yo fio de su modestia que à nadie le parecera mal su censura, y yo le quedarè en mucha obligacion. Dios guarde à vuessa merced como desseo.[1]

II. Respvesta de Lope de Vega Carpio.[2]

III. Del mismo señor a Lope de Vega.

He visto este papel de V. m. y no puedo encarecerle la q̃ me ha hecho, con auer a mi juyzio docta y cortesmente desengañado a muchos, q̃ aunque V. m. por su humildad no dessea comunicarle, no permitiran sus amigos q̃ no salga en publico solo quisiera, si he de cõfessar todas mis dudas, ver alguna cosa q̃ no fuera de V. m. de otro ingenio en el estilo antiguo, antiguo digo, en el que parece que fue de Garcilaso, y de Hernando de Herrera, hombres en aplauso comun, luzes eficazes en esta facultad a todo Castellano exemplo, con q̃ si fuesse obra digna de la aprouacion de V. m. se viesse la diferẽcia. En pago del estudio que esto aura costado: embio a V. m. todas las obras de Lipso de la mejor impression que han venido a España, y encuadernadas a mi gusto, y esse librito q̃ llamò Arias Montano, *Humanae salutis monumenta*, cuyos versos no deuen nada a quantos estan escritos, la antiguedad perdone. Dios guarde a V. m. como desseo.[3]

IV. La Respvesta.

Con temor grande embiè a V. Excelencia, señor, este papel; pero ya le he perdido con su aprouacion, seguro de su ingenio y letras, y del gusto, y conocimiento que tiene desta ciencia, que hablando de la sabiduria, dixo san Augustin: *Quæ nullus sine illa bene iudicat.* Creo que hallè algo de la verdad cõ mi ignorancia, y aunque es señal de la ciencia poder enseñar, como lo siente Aristoteles en el primero de su Metafisica, aqui no se trata, sino de solo aduertir, ò por lo menos dezir lo que se siente. Finalmente, señor, està bien dicho de Lactancio Firmiano, *que no es ciencia, sino opinion la que es por causa de los ingenios inconstante, y varia.* Muchos siguen esta manera, escura, y poco sentenciosa. El modo de saber se ha de inquirir primero que la ciencia, que no fue opinion menos que de san Bernardo; presto como dixe en este papel se hallan Poetas muchos, pero no les queda para la segunda composicion cosa nueua que dezir, respeto de auer imaginado, que se incluye en tres locuciones toda esta nouedad,

---

[1] *Filomena*, fos. 189 b—190 a.

[2] *Ibid.*, fos. 190 b—199 b (Mandame vuestra Excelencia, que le diga mi opinion a cerca desta nueua Poesia . . .). Ce texte et reproduit dans la *Bibl. de A. E.* t. 38, pp. 137 sqs.

[3] *Filomena*, fo. 200 a.

y que con dezirlas, y reyterarlas infinitas vezes ha de hallar armonia el que los lee, ni gusto el que los oye (sic). *Muchos estudian mas las cosas altas, que saber las que les conuienen.* Obedeciendo a. V. Excelencia, y en prueua desta verdad le embio esta Egloga de Pedro de Medina Medinilla, vn hidalgo que conoci en seruicio de don Diego de Toledo aquel Cauallero gallardo, y desgraciado que matò el toro, y hermano del Excelentissimo señor Duque de Alua. Esto solo hallè de lo que escriuio de edad de 20. años. Passò a la India Oriental, inclinado a ver mas mundo que la estrecheza de la patria, donde por necessidad seruia, con algo de marcial y belicoso ingenio, perdiose en el el mejor de aquella edad, aunque a muchos desta no lo parezca la rusticidad desta Egloga, que ni han visto a Teocrito, ni saben que preceptos se deuen a su genero, todo Poema tiene tres, *Aut enarrantium, aut actiuum, aut mixtum: omnium verò harum specierum mixtura quædam est bucolicum,* y por esta varia elocucion, gracioso, y agradable a todos, como se ve en Tito, Calfurnio, Olimpo, Nemesiano, Petrarca, Pomponio Gaurico, y el Sanazaro. Busquè algunas obras de Pedro de Mendoça, Ayo, y Maestro del Duque de Alua, que conoci en sus postreros años, de Pedro Laynez, Marco Antonio, y otros, y aunque las hallè no tan corregidas como esta, porq̃ estaua de propia mano, y escrita a la muerte de prenda tan mia, y tan amada como doña Ysabel de Vrbina. V. Excelencia la lea, que yo pienso que la he passado mas vezes que tiene letras, digan lo que quisieren los que no atienden a la sentencia, y grandeza del estilo, sino a la nouedad de los esquisitos modos de dezir, en que ni ay verdad, ni propiedad, ni aumento de nuestra lengua, sino vna odiosa inuencion para hazerla barbara, mal imitada, de quien solo pudo ser Lipso de los Poetas, y veneracion justa de su Patria. Dios guarde a V. Excelencia muchos años como desseo.[1]

C. Le Mot „Culto".

Ses Dérivés, Synonymes et Antonymes.

Désirant insister particulièrement sur l'évolution, j'ai donné ici le pas à l'ordre chronologique sur l'ordre idéologique, n'introduisant, par exemple, pour le mot *culto* que deux grandes divisions de sens dont les modalités se distingueront aisément par le contexte. C'est dans le même but que la date de composition est indiquée de préférence; celle-ci n'est accompagnée d'aucun signe conventionnel, tandis que la date de publication est précédée d'un tiret. Les citations se rapportent aux éditions utilisées antérieurement: celles-ci ne sont précisées que lorsqu'un certain doute paraît possible. On pourra s'aider du tableau chronologique final. Les mots qu'il semblait utile de faire ressortir se détachent en capitales obliques lorsqu'ils sont en italiques dans le texte, et en petites capitales droites dans le cas contraire.

---

[1] *Ibid.*, fo. 200b — 201b.

Culto, Inculto.

I. Culto, a, adj., sens favorable, et son opposé Inculto.

Nous trouvons ce premier mot, dans son sens favorable: cultivé, épuré, pur, correct, élégant, avant l'efflorescence du cultisme, puis sous la plume des écrivains cultistes, aussi bien que sous celle de leurs adversaires. Ce sens évolue quelque peu avec le temps, et présente d'ailleurs des modalités différentes chez les partisans de Gongora qui lui accordent toute sa valeur étymologique, confondent épuration et latinisation, et insistent surtout sur la culture de l'érudition. Cette acception apparaît déjà en germe chez Herrera.

Lope de Vega, Quevedo, et leurs adeptes, tout en s'abandonnant souvent aux errements de la cuture du concept, voient plutôt, dans celle de la langue, un travail de sélection engendrant la lumière, l'ordre, et l'harmonie et laissant place à une évolution lente s'appuyant constamment sur la tradition. Quant à l'interprétation de Jáuregui, à peu près analogue au début à celle de Lope, elle devient peu à peu celle d'un cultiste indépendant, moins extravagant, et armé d'une science infiniment plus vaste et plus sûre.

—1580. Herrera. Pero el CULTISSIMO Aonio Paleario alaba esta invencion en el. 3. de la inmortalidad de los animos desta manera; (*G. L. con An.*). — . . . que la suavidad i dulçura de Petrarca al INCULTO i aspero? (*Ibid.*, p. 71). — Cf. pour le même auteur au mot *cultura*.

1588? Agustín de Tejada. | Oídos preste el mundo al verso CULTO, | Que yo he de ser Virgilio de tal Marte, | (*Al Rey don Felipe Nuestro Señor: Tú, que en lo hondo del heroico pecho*, ode publiée dans les *Flores de Espinosa* et qui semble écrite à l'occasion du départ de l'Invincible Armada, quoique d'autres allusions permettent de croire qu'elle fut composée plutôt vers 1600, et en tout cas, avant 1603. PP. 28, sqs. de la réimpression).

1607. Jáuregui. Escriviola el Tasso despues del mui CULTO i doctissimo poema de la Gerusalen. (*Rimas*, 1618, *A don Fernando Enriquez de Ribera*, dédicace extraite de l'édition de Rome 1607 et signée du 15 Juillet de cette dernière année.)

Fin 1606 ou commencement 1607. D. Luis Carrillo. El estilo pues (vsemos desta palabra) es los mojones de entrambas a dos ciencias. Este pues, aunque al principio INCULTO y rudo (segun Scaligero en su historico, *Vetus illud priscum rude INCULTUM, quod fui tantum suspicionem sine nominis memoria reliquit. Aquel antiguo y viejo estilo, rudo, y descompuesto, que dexo de si solamente sospecha sin memoria de su nombre*) *despues limado.* (*Lib. Erud. P.*, fos. 116 b—117 a.)

Fin 1609 ou 1610. Góngora. | Mentida un Tulio, en cuantos el Senado | Ambajes de oratoria le oyó CULTA | . (*Panegirico*, str. XXI.)

Fin 1612 ou commencement 1613. Góngora. | Estas que me dictó rimas sonoras, | CULTA si, aunque bucólica Talia, | (*Polifemo*, v. 1—2).

Av. Septembre 1617. Jáuregui. La armonia suave i ponpa resonante de los versos, parte eficacissima al oido, cuyo regalo tanto procuran los mas CULTOS. (*Rimas* 1618, *Introdvcion*, fos. prélim.)

Vers 1620? Góngora. | Piramo fueron y Tisbe, | los que en verso hizo CULTO | el licenciado Nason, | (*Piramo y Tisbe*, éd. Salazar, fo. 1 a.).

Vers 1621. Góngora. | Los cisnes venerad CULTOS, no aquellos | Que escuchan su canoro fin los rios. | (Soneto: *Patos del aguachirle castellana.*)

—1624. Jáuregui. Infinitas perlas se desechan para juntar una sarta crecida y pareja. Infiérase el caudal de los grandes artífices cuando concluyen obras de todo acierto, pues desperdiciendo en gran número versos muy CULTOS por no consentirles indignidad, sustituyen otros infinitos hasta que ven fabricado con igual hermosura todo el edificio y digno de ser estimado por causas íntegras. Y con cuánta razón estimado? *Disc. Poét.*, p. 242.)

Vers 1624? Fo de Cascales. Quiero animarme á cosas mayores, y probar la mano en conferir algo con Vmd. a cerca de la POESIA NUEVA de D. Luis de Góngora, y su defensa. Lo primeque Vmd. hace en su discurso ingenioso y docto, es citar algunos lugares elegantes, agudos y CULTOS de sus obras. (*Ep. X*: *A D. Fo del Villar.*)

1628(—1629). D. Agustín Collado del Hierro. En ti reparte | CULTISSIMA eloquencia | (*Al Duque de Alcala*, Silva, dans Coronel, *Polif. Com.*, fo. 123 b).

1628(—1629). Salcedo Coronel. *CULTA*: Esta voz se deriua de *COLO, IS*, que entre otras significaciones, vna es CULTIUAR la tierra para que estê apta a la sementera: y asi por alusion se llaman CULTOS los que con estudio CULTIUAN el ingenio, ò le exercitan; porque tambien se toma *COLERE* pro *Exercere* . . . *Talia*: Vna de las nueue Musas. Geronimo Angueriano la llama CULTA, de quien lo tomò don Luis | *Floreat, & studÿs, CULTA Thalia tuis* |. (*Polif. Com.*, fos. 1—2, à propos des vers de Gongora qu'il vient de citer: Estas que me dicto rimas sonoras | CULTA sì, avnque bvcolica Thalia.)

Achevé en 1628(—1630). Pellicer. *CULTA*, limada, perfeta, de modo que aunque manege acciones rusticas, las frases estèn colocadas con aseo, cumpliendo con el precepto de Quintillano . . . pues aunque Hesiodo, Teocrito, y Virgilio trataron de materias rudas, y del campo; el estilo fue limado y CULTO, que es lo mismo que *CULTIUADO* con decoro y propiedad. Oy el idiotismo de España toma esta voz *CULTO* para notar al que habla con meta-

foras, desviandose de la vulgar, y para escarnecelle le llama *CULTO*, siendo voz de aliñado y pulido, y que la vsò Marcial para engrandecer la elegãcia de los versos de Stella lib. 5. epigr. 11: Multas indigitis, plures in carmine gẽmas | Inuenies: inde est hœc, puto, CULTA manus. | donde llama a la mano *CULTA*, no por los diamantes que traia, sino por los versos que escriuia: y assi se ha de llamar oy en España *CULTO, el ingenio, el verso, y la pluma.* (*Lecciones Solemnes*, col. 9.)

Terminé en 1631. Juan de Robles. V. sous la rubrique II, *Culto, sens défavorable*, quelques passages du *Culto Sevillano* que je n'ai point voulu séparer du très intéressant exposé de l'auteur.

—**1632. Lope.** *Ludovico* ... decid algo de este nombre *CULTO*; que yo no entiendo su etimología. *César.* Con deciros que lo fué Garcilaso, queda entendido. *Ludovico.* Garcilaso ¿fué CULTO? *César.* Aquel poeta es CULTO, que CULTIVA de suerte su poema, que no deja cosa áspera ni escura, como un labrador un campo; que eso es CULTURA, aunque ellos dirán que lo toman por ornamento. *Ludovico.* La ley segunda de las cosas que no se tienen por escritas, dice que son iguales lo no entendido y lo que no fué escrito. *César.* A mí me parece que el nombre CULTO no puede haber etimología que mejor le venga que la limpieza y despejo de la sentencia libre de la escuridad; que no es ornamento de la oracion la confusion de los términos mal colocados, y la bárbara frasi traida de los cabellos con metáfora sobre metáfora. (*Dorotea*, IV, II.)

—**1636. Salcedo Coronel** ... y no porque algunos (queriẽdo incõsideradamẽte seguir esta nueua senda) se hã precipitado en la barbara confusion de inexplicables errores, vsurpandose (biẽ que con impropiedad) el nombre de CULTOS, es digno de vituperio quien llegò por ella a la inmortalidad. (*Soled. Com.*, *Al Lector*, fos. prélim.)

—**1636. Salazar Mardones.** Todos los versos que estuuieren hechos conforme a las reglas del arte, y con estudio y cuidado particular del Poeta, se pueden llamar CULTOS, como quiere Don Luis sean los de Ouidio en sus Met. y aũque por ser Poeta natural, y que en componerlos tuuo tanta facilidad como el dize de si en el libro 4. de los Tristes, elegia 9 ... Parece que no se podrian llamar CULTOS considerando lo que hemos experimentado en algunas personas que han tenido este furor repentino en nuestros tiempos. Toda via esta regla padece excepcion en Ouidio, en quien segun los mas CRITICOS excediò el natural CULTO y suaue a los grandes y artificiosos estudios de otros Poetas. De aqui viene q̃ el mejor epiteto de las obras sea llamarlas CULTAS entre los antiguos y modernos. Mart. lib. 1. epig. 26. *Et CULTUM docto pectore profer opus.* Pontano. *Ex CULTUM dum sedula carmen concinis.* Marullus. *Ex CULTI sequeris carminis arbitror.* (*Ilvstr. Piramo y T.*, fo. 12 a, marqué 10 par erreur, à propos des vers de G.: los que en verso hizo CULTO ...)

—1640. **M. de los Reyes.** Y no basta para constante establecimiento de tan necessaria vsvrpacion, el auerla vsado nuestro CULTO Cordoues, con que dexò su nombre escrito en laminas de eterna celebridad. (*Para Algvnos*, fo. 202 b.)

II. Culto, a, adj. et subs., sens ironique ou défavorable.

Le mot *culto* n'apparaît dans ce sens qu'assez tardivement. On ne posséda de mot spécial pour désigner le style cultiste que lorsque le mouvement eut pris corps et que les contemporains se furent rendu compte de son existence et de sa nature. Dans sa lettre critiquant le *Polyphème* et les *Solitudes* (Juin 1613), Pedro de Valencia ne signale guère que „los MODERNOS AFFECTADOS, que se affectan o afeitan por falta de ingenio i hermosura propia" (fo. 65 a). Suarez de Figueroa, dans sa *Plaza Vniversal*, écrite avant 1615, parle de „LOS POETAS QUE SE VSAN OY, a quien con solo nombrar se me erizan los cabellos" (*Prologo*, fos. non numer.). Il dit également plus loin: „Algunos siguen de poco a esta parte, VN NUEVO MODO DE COMPOSICION . . ." (fo. 358 a).

Les désignations de *nuevo estilo*, *nueva poesia*, seront bientôt, pendant quelque temps, les plus usitées: on trouve la première, par exemple, dans l'*Antidote* de Jáuregui, soit p. 54: „Este NUEVO ESTILO de Vmd. es tan contrario al gusto de todos . . ."; mais l'épithète de *culto* n'y apparaît point dans ce sens. Dans une lettre de Septembre 1617, reproduite par La Barrera (*Lope*, p. 280), et dont j'ai parlé à la p. 102, Lope dit: „Estos dias he passado mal con los de la NUEVA POESSIA." La *Respuesta* de la même année contient également ces expressions: „Mandame Vuestra Excelencia, que le diga mi opinion a cerca desta NUEVA POESIA" (fo. 190 b). Dans la suite de la même missive, apparaît encore la qualification de NUEVO ESTILO, etc. On pourrait donner beaucoup d'exemples de cet emploi, parfois même à une période très avancée de l'évolution cultiste.

Le mot *gongorizante* est très rare: on le rencontre cependant déjà dans une lettre écrite par Lope de Vega en 1617: „. . . aunque parezca lenguaje de los GONGORIÇANTES" (reproduite par La Barrera, *Lope*, p. 281. (On trouve également dans la *Vida y hechos de Estebanillo Gonzàlez* (1646): „. . . lo que de presente andaba valido era el GONGORIZAR con elegancia campanuda (B. A. E, t. 33, p. 357). Mais cet emploi est exceptionnel.

L'épithète de *culto*, au contraire, fera fortune. Deux ou trois ans après les *Solitudes*, elle prend une teinte ironique sous la plume des critiques qui s'insurgent contre la prétention des novateurs à mériter seuls ce titre; mais elle n'arrive que peu à peu à se fixer définitivement dans son acception défavorable, s'appliquant au style, aux vers, aux écrivains. Après quelques années encore de gestation, les expressions de *poeta culto* et de *mujer culta* deviennent susceptibles de s'abréger en se substantivant: *un culto, una culta*, sans exclure la coexistence de l'adjectif *culto*, avec sa valeur favorable ou péjorative.

Avant 1617 (—1618). Villegas.

Pereçosa estacion de siesta grave,
I mas que siesta pluma no ocupada,
que la vatio otro tiempo vulgar ave,
i agora mano apenas divulgada
me occasionaron la que veis suave
egloga CULTA . . . .

(*Al Marqves de Arenquer*, dans *Eroticas*, 2ª Parte, p. 59.)

Avant Septembre 1617. Jáuregui. . . . | basta que tù me entiendas, | i que el lenguaje CULTO | muchos no le distinguen del OCULTO. | (Rimas, 1618, *Al Vngaro Tiburcio*, p. 213.)

1620. Lope . . . diganme los que mas lo son, en que estudiado (y como ellos dizen, CULTO) soneto, o cancion tendra ygual pensamiento este pensamiento de los antiguos (*Ivsta Poetica*, fo. 1 b).

Vers 1621. Lope. | Aun no se le ha cerrado la mollera | Al padre de los CULTOS desvaríos: | (Soneto: *Pues en tu error* . . .).

Vers fin 1621. Lope. Yo tẽgo lastima a los circulos, y ambages cõ q̃ se escurecẽ, por llamarse CULTOS, tan lexos de imitar a su inuentor como està del primer Cielo de la Luna el lucidissimo Impirio. (*A D. Fo de Aguilar*, *Circe*, fo. 236 b.)

1622(—1623). Lope. . . . se dividieron en bandos como los Guelfos y los Gebelinos, pues á los unos llaman *CULTERANOS*, deste nombre *CULTO*, y á los otros, *LLANOS*, eco de *CASTELLANOS*, cuya verdadera llaneza imitan. (*La Pobreza Estimada* . . . dedicace à don Francisco de Borja, B. de A. E., t. LII, p. 139.)

Entre le 13 Nov. 1621 et le 13 Août 1623. Lope. . . . pues dize que va a preguntar al Autor de aquellos Poemas que llaman CULTOS, lo que no entiẽde. (*Ep. a un Señor*, *Circe*, fo. 192 b.)

1623. Tirso de Molina. | Andan, desde que hablan CULTOS, | Las metáforas bastardas. | (*La Çelosa de si misma*, III, sc. VIII, Ventura.) —

¿Tiene vuestra dueñeria
La mano, cual su señora,
CULTA, animada, esplendora,
Gaticinante y harpía?

(*Ibid.*, I, IV., Ventura.)

—1624. Jáuregui. Ja veo que la ciega plebe se alarga hoy á llamar CULTOS los versos mas broncos y menos entendidos: tanto puede con su lengua la rudeza ¡bien interpretan la palabra CULTURA! ¿ Cual sera, me digan, mas CULTO terreno, el de un jardín bien dispuesto, etc. (*Discurso P.*, p. 249) — Mas lo menos sufrible del caso es que piensan dar à entender que el ser obscuros les cuesta particular estudio y que no se consigue aquella tenebrosidad menos que con alto cuidado. Y muchos del bando ignorante lo creen así y lo porfian. De donde ha procedido llamar CULTOS á los versos mas ciegos y mas broncos. (*Ibid.*, pp. 259—260.) Cf. plus loin, au mot *cultura*.

1624. Anonymes. | Declárate en las hembras ó en los machos, | Que INCULTO y CULTO hermafrodita eres. | (Soneto: *Tú que del Triunvirato de Penates.*). —

Orfeo. ¡Qué! ¿en fin quisiste volverte
Al infierno, esposa mía?
Euridice. Hicelo por mejoría.
Orfeo. ¿Como puede ser?
Euridice. Advierte.
Pudríme de no entenderte,
Y así por camino OCULTO
Dí en el Lete con mí bulto,
Pareciéndome mas tierno
El tormento del infierno
Que el oirte hablar en CULTO.

(*Coloquio entre Euridice y Orfeo*, V. plus haut, p. 131 et Urríes, p. 106). — | Pedante tan extremado | Que á ningun CULTO ha dejado | Disparate que decir. | (*A un tiempo salen á luz*, V. plus haut, p. 131.)

1624(—1625). Lope. . . . la bárbara aspereza que llaman CULTA. (*Virtud, Pobreza, y Mujer*, dédicace de Lope à Marino, B. de A. E., T. LII, p. 212.)

Vers 1624? Fo de Cascales. . . . la ambiciosa poesía de los *Polifemos y Soledades*, y aquellas dificultades de los *CULTOS* . . . (*Ep. X* . . . *á don Fo del Villar*, B. de A. E., T. LXII, p. 487[1].)

Achevé en 1628(—1630). Pellicer. Oy el idiotismo de España toma esta voz *CULTO* para notar al que habla con metaforas, desviandose de la vulgar, y para escarnecelle le llama CULTO . . . (*Lecciones Solemnes*, col. 9, Cf. plus haut, *Sens défavorable*, même date.)

1627. Quevedo. Júzguenlo los diablos cuánto es mejor *zarabulli* que *adunco* . . . lo uno es CULTO y lo otro pimienta . . . El CULTO se iba á embestir con él . . . El CULTO, con dos *piras* de ayuda entre *construyes* y *eriges*, se fué á matar candelas, digo las luces de todos los escritos de España, y á enseñar á discurrir á buenas noches; y desde entonces llaman al *CULTO*, como á vuestra diabledad, príncipe de las tinieblas. (*Entremetido*, p. 372.)

1629. Quevedo. La CULTA Latiniparla, Catecisma de vocablos para instruir á las mujeres CULTAS y hembrilatinas. (*La Culta Latiniparla*, titre, p. 418.) — Y si la preguntaren con qué se lava, responda que *con algo de la Vaticana*; que aunque no es á propósito, es CULTO. . . . y si dijeren: „Ya te entiendo", será Santanton, y no CULTA. Si la CULTA fuere vieja, como suele suceder . . . Y porque si dura la visita ó conversacion mucho, suele acabarse á algunas CULTAS la cultería . . . (*Ibid.*, pp. 420, 421, 422.) — Vale, en CULTO, no en testado de escribano. (*Ibid.*, 419.) — Al moño EN CULTO llamará *herencia*, pues queda de las difuntas: y EN PLUSQUAM-

CULTO dirá . . . (*Ibid.*, 421.) — Tome, digan ellos: y la CULTÍSSIMA dirá: *Aprehenda*, *ó accipia*. (*Ibid.*, 422.) — Para decir: Tráeme dos huevos, quita las CLARAS y trae las yemas, dirá: „Tráeme dos globos de la mujer del gallo, quita LAS NO CULTAS, y adereza el remanente pajizo". (*Ibid.*, 422.) — Con esto, y con gastar mucho Galepino sin qué, ni para qué, serás CULTO, y lo que escribieres OCULTO, y lo que hablares, á bulto. Y Dios tenga en el cielo el CASTELLANO y le perdone. Y Lope de Vega á los CLARÍSIMOS nos tenga de su verso, | Miéntras por preservar nuestros pegasos | Del mal olor de CULTA jerigonza, | Quemamos por pastillas Garcilasos. | (*Aguja de Navegar Cultos*, 483.) — Aguja de Navegar CULTOS (titre, p. 482). — | Quien quisiere ser CULTO en solo un dia, | La jeri (aprenderá) gonza siguiente | (*Ibid.*, *Receta*, p. 422.) — Y despues que el aprendiz de CULTO se ha dado por vencido . . . Pues siendo todo lo que escriben (los CULTOS tales, no los finos) anocheceres y amaneceres . . . En la platería de los CULTOS hay hechos *cristales fugitivos* para arroyos . . . (*Ibid.*, 482.) — Gravamente afrenta estos fanfarrones de voces Epiteto (Apud Arrianum, lib. *Disertationum*) con tales palabras: *Scolasticum esse animal quod ab omnibus irridetur*: „EL CULTO es animal de quien todos se rien". No es achaque de mi malicia traducir la palabra escolástico CULTO: véase lo que dice Ritershusio sobre Salviano en esta propia palabra y sentencia. De todo esto se asegura quien ama la propiedad y la luz, y la escribe y las razona. Severo censor es Quintiliano, y en el libro VIII de sus *Instituciones*, cap. III, alaba en Virgilio lo que UN MAL CULTO usurpador deste buen renombre arrojara por bajo y asqueroso. (*Préface Luis de Leon*, p. 487.) — De buena gana lloro la satisfaccion con que se llaman hoy algunos *CULTOS*, siendo temerarios y monstruosos; osando decir que hoy se sabe hablar la lengua CASTELLANA, cuando no se sabe donde se habla, y en las conversaciones aun de los LEGOS tal algarabía se usa, que parece junta de diferentes naciones, y dicen que la enriquecen los que la confunden. (*Ibid.*, 488.)

Terminé en 1631. Juan de Robles. (Une partie du texte qui va suivre parle du mot *culto* dans son sens favorable pour l'opposer à celui qu'il a pris par la suite.) *D. Juan* . . . Ahora es menester que V. M. me diga qué es esto de CULTO, para que quede de la misma forma desengañado y conociendo la verdad . . . *Licenc.* Pues digo, señor, que la palabra *CULTO* tiene poco que filosofar; porque ya se sabe que CULTIVAR significa labrar y beneficiar los campos para que den fruto: y decimos á las selvas y bosques INCULTOS, porque no saben de benificio ni labor; y por el contrario, se llamarán CULTAS las tierras que lo saben. Esto se trasladó galanamente á los ingenios; . . . Usó (entre otros mil desta metáfora Ciceron en el tratado *De Senectute* . . . *D. Juan.* Luego ¿bien se pueden llamar CULTOS todos los que estudiasen? *Licenc.* En rigor, sí, señor; mas paréceme que el uso lo ha adjudicado á los que hacen sus obras con mas primor que los demas. (L'auteur

cite alors Ovide appelant Tibulle *CULTE Tibulle*; Garcilasso disant: „*al CULTO Tasso*" et écrivant „*CULTA epístola*" dans une épître à Boscan.)

. . . Esto ha caminado desde aquellos siglos antiguos con este espacio hasta este nuestro, entre cuyas novedades ha habido esta de congregarse personas que tengan por nombre los CULTOS, sin que yo haya podido averiguar qué principio tuvo esto, ni qué fundador esta congregacion, ni qué se requiere para entrar en ella: porque de todo esto me priva, (como de otras cosas) mi retiro y poca comunicacion con las gentes. Aunque no tengo toda la culpa dello; porque tambien tienen ellos su parte, supuesto que habiéndole preguntado á algunos si son CULTOS, y habiéndome otras personas certificado que lo son, lo niegan ellos con mas juramentos que si se lo preguntara la moza de Caifás. Con esto he andado algun tiempo confuso hasta que he venido á entender que entre los muchos que debe de haber merecedores verdaderamente deste nombre, se han entrometido algunos mozos de poca experiencia que, como en la corta vista de los pocos años no han llegado aun á ver el sol, tienen por luz el mas dudoso crepúsculo del alba . . . á lo cual han acrecentado hablar con escuridad, teniéndola por elegancia . . . el señor obispo de Bona, D. Juan de la Sal, . . . oyendo reñir á su puerta á un negro y á un berberisco, se asomó á la ventana y vió que á cuántas injurias el berberisco decia, no le respondia el negro mas que „¡Anda, que sa CULTO!" Llamándolo su señoría y preguntándole ¿que queria decir con aquellas palabras? respondió: „Que habla, habla, habla, y ni entendél ni entende yo". Mire V. M. en que posesion está el negocio. Y así, los han dividido á estos tales las personas de buen gusto que han notado los modos de su afectacion en NÍTIDOS, y CÁNDIDOS, y EBÚRNEOS, y otros epítetos semejantes. (*Culto Sevillano*, pp. 33—38.) — (*Licenc.*) Esto pues presupuesto y advertido, digo que V. M. podrá ser CULTO dentro de su esfera con tres cosas: procurando saber todo cuanto pudiere de todas las cosas de géneros, y sabiendo discurrir sobre ellas segun arte, y hablar de todo como se debe hablar. Para lo primero ha de leer V. M. todo cuanto hallare de historias y crónicas de provincias y reinos, y ciudades . . . (*Ibid.*, p. 46). —

D. Juan. . . . ríome de ver cuán diferente es todo esto de lo que comunmente se entiende, conforme á lo que he sabido; porque persona digna de crédito me ha certificado que, pretendiendo un caballero mancebo recibir el grado de CULTO en una academia dellos, le preguntaron los examinadores quien habia defendido en Roma el Capitolio de los enemigos franceces, y que, en respondiendo que los ánsares, lo dieron por habil y suficiente, y se le dió la borla, con grande conformidad de todo el claustro CULTIZANTE. (*Ibid.*, p. 49.)

—**1632. Lope.** Pululando de CULTO, Claudio amigo. (*Soneto, Dorotea*, p. 48.)

—1634. **Lope.** | Vnas voces se inuentan, y otras caen, | Pues hasta las mugeres andan CULTAS | Hurtando á las naciones lo que traen. (*Si cumplo con la lengua Castellana*, dans *Burguillos*, 1634, fo. 70 a.)

1635. **Quevedo.** Estaba un poeta en un corrillo leyendo una cancion CULTÍSIMA . . . y á la OBSCURIDAD de la obra . . . acudieron lechuzas y murciélagos . . . se encendió el papel por en medio. Dábase el autor á los diablos de ver quemada su obra, cuando el que la pegó fuego le dijo: „Estos versos no pueden ser CLAROS y tener luz si no los queman; más resplandecen luminaria que cancion. (*Hora de Todos*, p. 387.)

1637. **Calderón.**

Que no os debeis de entender;
Que ella habla CULTO, tú CLARO,
Y asi os estáis todo el dia
Porfiando las dos . . . . . .

(*No hay Burlas*, I, V, Inés.)

Que vive Dios, que primero
Con diez hombres LEGOS riña
Que con una mujer CULTA;
Que ha de ser la dama mia,
Como fianza, abonada,
Sobre LEGA, LLANA y lisa.

Ibid., II, XI, Don Alonso.)

(On pourrait signaler encore de nombreux passages de la Dorotea, des sonnets de Burguillos, de la Gatomaquia, mais, vu leur apparition tardive, leur présence ici paraît superflue.)

Cultivar, Cultura.

—1580. **Herrera.** . . . (en parlant de la langue espagnole) antes toda entera i perpetua muestra su castidad i CULTURA i admirable grandeza i espiritu, con que ecede sin proporcion a todas las vulgares . . . (*G. L. con An., au Son.* 1[0], p. 75.)

Fin 1606 ou commencement 1607. Carrillo. Aun a aquella prosa menos CULTIUADA, mas llena (n'est-ce pas une erreur pour *llana*?) q la magestad acostumbrada de nuestros versos, a esta como digo, nacida para lo comũ, criada para en lo publico, le desea vn juez con oydos eruditos, y desocupados. (*Lib. Erud. P.*, fo. 139 a.)

1620. **Lope.** No tuuo Fernando de Herrera la culpa, que su CULTURA no fue con metaphoras de metaphoras, ni tãtas trasposiciones. (*Ivsta Poëtica.* fo. 4 b).

—1624. **Jáuregui.** . . . la que primero padece es nuestra lengua. Es cierto que su fértil campo aun puede hoy CULTIVARSE y producir nuevas flores, nuevas dicciones y términos hasta ahora

no vistos; mas los poetas de que se habla no CULTIVAN con artificio nuestra lengua, desgarran con fiereza el terreno, hácenle brotar malas yerbas, espinosas y broncas (con que ahogan el grano), no flores tiernas y suaves. (*Disc. P.*, p. 245). — Una pieza de armas, un cañon de arcabuz no alcalzan lo terso y espejado en las primeras fraguas y gruesos martillos, sino con diversas limas y bruñidores. Estos esmeran su pulimento, y ofrecen á nuestros ojos esplendor y CULTURA. Facilitar con el oyente los versos magníficos, es la suma dificultad para el autor . . . (*Ibid.*, p. 260.) — . . . ¡Bien interpretan la palabra CULTURA! (V. *Culto, sens ironique*, même date.)

1628(—1629). **Salcedo Coronel.** V. *Culto* I, même date.

Achevé en 1628(—1630). Pellicer. V. *Culto* I, même date.

1629. Quevedo. Dame vino, no lo dirá: sino, CULTIVANDO la embriaguez, dirá: „Dame *llegó*", que llegó y vino todo es uno, y no se disfama el gaznate. (*Culta*, 421.) — . . . Fernando de Herrera, tesoro de la CULTURA española, siempre admirado de los buenos juicios. (*Préface Luis de Leon*, 485).

Terminé en 1631. Juan de Robles. . . . mi parecer es V. m. estudie esto que llaman CULTURA, que es estudio apacible. (*Culto Sevillano*, 10.) V. aussi, *Culto* II, même date: . . . se sabe que CULTIVAR sinifica . . .

—1632. Lope. V. *Culto* I, même date.

—1633. Anonyme dans Hoces. . . . algun amigo de menor edad, que desde los primeros años vio, sino conseguir arrebatarse à la sublimidad o alteza de la CULTURA, que tan odiosa intenta hazer la ignorancia . . . (*Vida y escritos de D. L. de G.*, fos. prélim.)

Culterano, a, adj. et subs.

Le mot *culterano* apparaît seulement après qu'une valeur péjorative s'est attachée au mot *culto* dont il dérive. Comme celui-ci, il est d'abord adjectif, puis substantif.

Eté 1622. Lope. Los poetas CULTERANOS, Candoreos, Obstentones, y Brilladores, despachan por vn pesquisidor al Parnaso, contra los que escriuen en la lengua comun . . . (*Relacion Canon. Isidoro*, fo. 44 a.)

1622(—1623). **Lope.** V. *Culto* II, même date.

1629 Quevedo. . . . y considerando con el pujo que los enamorados en romance deletrean lo CULTERANO de las damas, que ahora hablan nublado y retazos de *Quis vel Qui* . . . (*Culta*, 419.) — Ninguna CULTERANA de todos cuatro vocablos ha de llamar al coche coche. (*Ibid.*, 421.) — . . . irá la buena CULTERANA salpicando de necedades por donde quiera que hablare (*Ibid.*, 422.)

—1634. **Lope.**

Conjurote demonio CULTERANO,
Que salgas deste moço miserable,
Que a penas sabe hablar (caso notable)
Y ya presume de Amphion Thebano.

(*Burguillos*, 1634, fo. 60 b.)

Culteranismo, Subs.

Laissant de côté l'emploi particulier et exceptionnel qu'en fait Paton, le mot *culteranismo* désignant le mouvement cultiste se rencontre assez tard, comme cela se produit d'ailleurs, d'habitude, pour les déterminations abstraites. Il prend parfois la signification de *tournure, particularité cultiste.*

Entre 1622 et 1623 (13 Août). Lope. | Allí nos acusó de barbarismo | Gente ciega, vulgar, y que profana | Lo que llamó Paton CULTERANISMO. | (*Ep. á Herrera Maldonado*, B. A. E., p. 109.) — ... Poeta insigne que escriviendo en sus fuerças naturales, y lengua propria ... fue leydo cõ general aplauso, y despues que se passò al CULTERANISMO, lo perdio todo. (*Ep. a vn Señor, Circe*, fo. 194 a.)

—1630. **Lope.**

Aqui las redondillas admiradas
De Italia, nuestra lengua ennoblecieron
Que como CASTELLANAS no sufrieron
Ser de frasi estrangera adulteradas;
Estas, como doncellas recatadas,
Huyen CULTERANISMOS,
Porque solo permiten Hispanismos,

(*Laurel* 1630, fo. 99 a.)

Cultor, Cultero, Cultería, Cultosa, Cultigracia, Contracultos, Cultizante, Cultidiablesco, Cultiborra.

Quelques exemples seulement suffiront pour ces mots créés pour la plupart dans une intention plaisante, et que l'on retrouve assez souvent sous la plume des écrivains satiriques du temps.

1627. Quevedo. Con gran risa quedó la vista; mas sucedióla no menos espanto en la tabaola (así la llaman los CONTRACULTOS) que se oyó. Todo era voces y gritos. (*Entremetido*, p. 372.)

1629. Quevedo. Acuérdense, hermanos, de los que están en pecado mortal y de los que andan por la mar, y de aquellos

y aquellas que están en poder de CULTEROS. (*Culta*, p. 419.) — Y porque si dura la visita ó conversacion mucho, suele acabarse á algunas CULTAS la CULTERIA, y tienen conversacion remendada de LEGO y docto . . . (*Ibid.*, 422.) — . . . antes la buena CULTOSA reviente de sed que diga barquillos y aloja . . . (*Ibid.*, 421.) — CULTIGRACIA. (Titre d'une partie de *La Culta*, p. 420.)

—1631. **(Favorable) Juan de Robles, Diego Giron.** Tambien ha habido quien llame CULTORES del lenguaje, como fué el maestro Diego Giron en un soneto que puso por elogio á las rimas de Fernando de Herrera dirigidas al Marques de Tarifa, que dice:

¡Fertil España . . . .
del patrio estilo los CULTORES
Podrán, guiados de una y otra llama,
Subir al monte excelso osadamente.
(*Culto Sevillano*, pp. 35—36.)

— . . . la astucia del demonio, que no pudiendo meter en España la heregía . . . habia introducido la CULTERÍA. (*Ibid.*, p. 38). — . . . se le dió la borla, con grande conformidad de todo el claustro CULTIZANTE. (*Ibid.*, P. 49.)

—1632. **Lope.** | Estos versos ¿son turcos ó tudescos? Tú, lector Garibay, si eres bamburrio, | Apláudelos; que son CULTIDIABLESCOS. | (*Dorotea*, p. 48).

—1634. **Lope.** | Te conjuro CULTERO inexorable, | Que le des libertad, para que hable | En su natiuo Idioma CASTELLANO. | (*Burguillos*, 1634, *Conjurote, demonio Culterano*, fo. 60 b.) — | Porque me toques barbara tan mente, | Que CULTIBORRA, y Brindalin tabaco, | Caractiquizan toda intonsa frente? | (*Ibid.* fo. 60 b.)

Crítico, a, adj., los Críticos, la Crítica.

I. Sens traditionnel favorable et sens détourné injurieux stigmatisant le pédantisme d'un juge mesquin et mal intentionné.

Le caractère pédantesque de la plupart des critiques, au XVIIe Siècle (quelque fût l'école qu'ils soutenaient), et le mécontentement qu'ils soulevèrent chez les écrivains auxquels ils s'attaquaient, ne tardèrent pas à détourner dans cette direction l'acception de l'adjectif et du substantif *crítico*. Lope, traité de *critique* par Gongora, ne connaît pas lui-même d'injure plus grave pour désigner ceux qui ont l'audace de s'attaquer à ses propres œuvres. Le public, peu sympathique aux discussions méticuleuses et aux querelles de mots, en fait, lui aussi, un péjoratif des plus déplaisants.

—1615. **Ch. S. de Figueroa.** La Idietera, o particular, que es la CRITICA, no se contenta con los limites de las de arriba,

sino passa tan adelante, que se entra y espacia en los sagrarios de la mas alta sabiduria, censurando todo genero de escritores, reconociendo lo que es legitimo de cada vna, reprouando lo espurio, emendando lo deprauado, y restituyendo a los verdaderos autores lo que es suyo, corrige assi mismo todo genero de Poetas, Oradores, Filosofos, Medicos, y Iuriscõsultos, sin perdonar descuido por minimo que sea, reduziendo todo genero de letras a su integridad y perfecciõ. Por esta causa la llamaron CRITICA, porque consiste en sutileza de juyzio, como se puede colegir del vocablo Crisis ... La estimacion que siempre acompañò a los CRITICOS, se podra ver en lo que no se tuuo por verso legitimo de Homero, el que Aristarco no calificò primero por tal; ni por comedias de Terencio, sino las que aproua Caliopio ... (*Plaza Vniversal*, fo. 359 a b.)

1617? Góngora. | Con poca luz, y menos disciplina | (Al voto de vn muy CRITICO, y muy LEGO) | Salio en Madrid la Soledad ... (Dans Salcedo Coronel, II, *Son. VIII*, p. 515: *Con poca luz. ...*) — Critica turba alfin, sino pigmea, | Su diente afila, y veneno emplea | En el disforme Ciclope Cabrero. | (*Ibid.*, *Son. CLX*, p. 698: *Pisò las calles de Madrid el fiero*).

1619(—1620). Lope. Perdonen los CRITICOS esta voz linda que Fernando de Herrera ... (Dédicace de *La Viuda Valenciana*).

Vers 1620? Góngora.

Calificarle sus passas
A fuer de Aurora propuso,
Los CRITICOS me perdonen
Si dixere con ligustros.
(*Piramo y Tisbe*, dans Salazar, fo. 58 a.)

Vers la fin de 1621. Lope. Ya V. m. ha visto la explicaciõ de lo que en este Soneto parecio a los CRITICOS deste tiẽpo enigmatico: este nombre tendra lo que no entiẽden. (*Ep. a D. Fo de Aguilar, dans Circe*, fo. 236 b.)

Vers 1624. Fo de Cascales. Vmd., señor licenciado, eche su baston, y como tan gran CRÍTICO, me diga su sentimiento, que será para mí oráculo indubidable y cierto. (Ep. VIII, *Al Lº Luis Tribaldos de Toledo*, B. A. E., T. LXII, p. 483.)

1628(—1629). Salcedo Coronel. ... tengo por cierto (perdonen los CRITICOS) que merece mayor gloria la cõposicion de vn buen soneto, que todos quantos lugares puede acumular la advertida pereza de los indices ... Y si te cansare la multitud de los lugares, disimula tu sentimiento, porq̃ no te castiguen asperamente los CRITICOS, q̃ supersticiosos desta vanidad, culparân mi descuido, diziendo que ay otros infinitos que pudiera agregar a estos discursos ... (*Polifemo Com.*, *Al Lector*. fos. prélim.)

Terminé en 1631. Juan de Robles. *Licenc.* V. m. ... podrá estudiar hasta llegar á ser CRÍTICO. *D. Juan.* ¡Jesus (señor

mio), Jesus! Pues ¿en qué he deservido á V. m., que así me quiere castigar ó burlar en aconsejarme que apetezca cosa tan impertinente y perjuicial á todo el mundo? *Licenc.* ¿Quien le ha dicho á V. m. que estas profesiones que le propongo tienen esas males calidades? *D. Juan.* Yo lo infiero de la comun opinion de la ciudad, en donde veo reirse de los unos y abominar de los otros. *Licenc.* Pues hále engañado á V. m. la comun opinion, como suele engañar en otras muchas cosas, por ser (como es) el vulgo hijo de la ignorancia, y padre del desvarío ordinario aquesas opiniones engañosas. Así han caido los gramáticos de su estimacion, cuyo nombre fué antiguamente honroso; y los poetas, cuya profesion fué tambien tenida por sagrada y venerable, sin otros muchos ejemplos. Mas los hombres que atienden á las cosas no se dejan llevar de esa bárbara violencia, sino afirman bien los pies en el conocimiento de la verdad y tratan de sentir lo que se deve sentir; y yo aprendiendo dellos, digo que los CULTOS son uno de los mayores lustres de la república, y los CRÍTICOS de las personas mas importantes.

D. Juan. Peregrina opinion es esa por cierto, y mas en eso último de los CRÍTICOS, y yo no sé en qué pueda fundarse. (*Culto Sevillano*, pp. 10, 11.) . . . CRÍTICOS, que son los verdaderos jueces. Y eso significa el nombre derivado de *crino*, verbo griego que quiere decir juzgar. Y de ahi se llaman dias CRÍTICOS los términos de las enfermedades . . . *D. Juan.* Y ¿qué ciencia profesan los CRÍTICOS? *Licenc.* Haga V. m. cuenta que las han de profesar todas, ó por mejor decir un compuesto de todas . . . *D. Juan.* Bien concedo yo que los CRÍTICOS merecerán por su ciencia esa judicatura; mas usan tan mal della, que los veo aborrecidos de todos, y yo (si voy á decir verdad) no los quiero muy bien. *Licenc.* Eso (señor mio) no está en culpa de la profesion CRÍTICA, sino de sus profesores, que riguran sus malas intenciones ó condiciones; por las cuales no la hemos de condenar á ella . . . (*Ibid.*, p. 16.) . . .

Hay fuera destos otros censores que no son ni pueden ser CRÍTICOS, sino impertinentes; porque sólo dan á entender que saben, y no se extiende su jurisdiccion á mas que notar un vocablillo impropio, ó un modo de hablar no muy usado, cosas que se deslizan de los labios ó penetran por entre los puntos de la pluma al más cuidadoso y diligente. Son estas las moscas que dice Alciato en su Emblema . . . 163, que fatigan con su importunidad, sin haber remedio suficiente contra ellas: y así aconseja á todos que no hagan caso dello . . . (*Ibid.*, p. 22).

Por manera, concluyendo el punto, que el verdadero CRÍTICO será el que tuviere una noticia general de ciencias, y cosas diversas, con que discurra fundadamente por ellas, enseñándolas, ó explicándolas, y notando lo bueno y malo que hay en cualquiera obra, alabando aquello y enmendando esto pero con ESTILO CRISTIANO y cuerdo . . . (*Ibid.*, p. 22.)

D. Juan. Paréceme que de todo lo dicho viene á resultar el quedar yo desengañado de mi antigua opinion y aficionado á los CRÍTICOS, y entendiendo que la censura, si es bien circunstanciada, es cosa en su modo provechosa . . . (*Ibid.*, p. 33).

—1636. **Salazar Mardones.** (A propos du passage de Gongora, dans *Pyrame et Thisbé*): | Los criticos me perdonen | Si dixere con ligustros |): *Ligustros* es palabra Latina . . . y por ser voz Latina, y cẽsurarse cõ tãto extremo el introducirlas en la poesia Castellana, pide perdõ a los CRITICOS por el atrevimiẽto de auerla vsado en esta copla . . . CRITICOS se dizen los Iuezes, y Censores que hazen juizio de las obras agenas de Crisis, que en Griego vale lo que iudicium . . . (*Ilvstr. Piramo y Tisbe,* fo. 58 b.) — Mas viniendo a lo que mas haze para la censura destos señores CRITICOS . . . (*Ibid.*, fo. 100 b.)

—1644. **Salcedo Coronel.** CRITICO se llama el que juzga, viene de la voz Griega *CRITICOS*, que se deduce del verbo crinein, a iudicando, y de aqui se dixeron CRITICOS los que juzgan, y examinan cõ rigor las Poesias, y escritos agenos. Destos fue Aristarco . . . Dizen tambien Dias CRITICOS entre los médicos . . . (Salcedo Coronel, II, p. 517).

II. Crítico, a, adj. et subs., synonyme de Culto, Culterano.

On comprendra aisément que le point de contact entre *cultos* et *críticos*, fut surtout l'affectation de l'érudition et le pédantisme, ainsi que la sympathie de beaucoup de théoriciens pour les procédés gongoriques. La confusion qui s'établit entre les deux termes est néanmoins très curieuse et s'explique sans doute par la prétention de certains auteurs d'écrire en un style *crítico*, c'est-à-dire, selon eux, en harmonie avec les lois de la critique, mais semblable, selon leurs ennemis, à celui des cultistes les plus téméraires.

—1620. **Liñan y Verdugo.** Tambien dixo don Antonio, ay otra manera de hombres en esta Corte, entre estudiantes, y seglares, que los llaman semi poetas, o coplistas, que se precian de que traduzen, o que trabucan libros, y componen, o descomponen comedias, aunque la amistad, y conversacion destos no es tan dañosa, ni perniciosa, sino mas entretenida. Tambien si conjen a manos a vn forastero, que le huelen que tiene vn poco de humor, ni le dexan en la posada, ni en la calle; gastandole el tiempo que ha menester para sus negocios, llenandole la cabeça de vanidades, y como nũca son muy ricos, ni sobrados, tambien se pegan a la bolsa, y le sacan la parte que pueden. Son (dixo Leonardo) vnos que ora se llaman CRITICOS? Algo es desso (respondio don Antonio), y ni yo se porque se pusieron esse nombre, digo estos, que de los obseruantes, y estudiosos antiguos no hablo; porque crisis es vn vocablo de naturaleza Griego, de la facultad del arte medica, que quiere dezir, juyzio del verbo crino . . .

No està tan sin proposito puesto el nombre como vos dezis (dixo el maestro) porque llamar CRITICOS essos hombres ingeniosos, es querer dar a entender que son obseruantes del rigor de los terminos del arte, y que professan, y juzgan la verdad del rigor de la obseruancia, y como juezes, se llamã CRITICOS. Y que me direys (replicò don Antonio) de vn modo de hablar que han inventado tan escabroso, y escuro estos CRITICOS, que apenas ay hombre que los entienda, poniendo contra todo el estilo del arte antigua el substantiuo dos leguas del adjetiuo, y el nominativo supliendolo a catorce renglones del verbo, y la oracion con mas intercadencias adverbiales que vn pulso de vna enfermedad letal a los fines? Os doy la palabra q̃ son enfadosissimos, y que me pensè caer de risa, leyendo los dias passados cierta obra de vno destos CRITICOS que el tiene por grandiosa, y heroica, y que se acabò vn capitulo, y otro, yua casi a la mitad, y toda auia, se sobre entendia el nominatiuo antecedente del otro capitulo en el verbo del otro, que era menester vn perro perdiguero, para que sacara por el holfato el principio de la oracion. Estos hombres verdaderamente con esta gerigonça de oraciones en cifra, y Españolizando vocablos Griegos, y Latinos, que apenas tienen parentesco fuera del quarto grado con el idioma de nuestra natiua lengua, han de venir de aqui a cincuenta años a perturbar la castidad de nuestro Romance, o a necessitar a la republica, a que vede sus escritos, o los haga vocabularios nueuos.

Contome vna cosa de mucha risa cierto amigo mio, diziendo que vno destos se le auia dado por muy familiar, despues de auerle escrito en su alabança, y para ciertos amorzillos, ciertos sonetos y romances, le embio a pedir veynte reales prestados, y este hidalgo no por no darselos (ainsi dans le texte), le respõdio en su estilo CRITICO, vn villete a la socarrõ de harto donayre. Por vida de dõ Antonio (dixo Leonardo) que nos le refirays. No era cosa para tomar de memoria (respondio don Antonio) pero dirè lo que me acordare. (Vient ensuite le billet: Los veynte q̃ me pidio reales no tẽgo, etc. Cette parodie du style cultiste ou „critique“ sera analysée dans la 2e Partie; le texte reprend ensuite:)

Donoso estuuo esse gentihombre vuestro amigo, y sin darle los dineros que le embiaua a pedir, le respõdio a lo socarron, dandole vna estocada CRITICA por los propios filos. No todos (dixo el maestro) tienen autoridad para formar estilos, y modos de hablar nueuos, y siẽpre se ha de obseruar el estilo de los mayores, y se le deue a la antiguedad aquella reuerencia, como dixo el otro labrador; Bueno es lo q̃ es bueno, y primero por el camino carretero. (*Gvia y Avisos de Forasteros*, 1620, fos. 100b —102 b.)

1623. Tirso de Molina.

Fuése la dueña tapada,
Y en talegos, me dió, dos
(Esto es CRÍTICO) dos mil
Escudos y tres tabaques

(*La Celosa de sí misma*, III, IV, Ventura.)

Mata, rinde, esplende, brilla,
Hermoso rasgon de gloria,
Luminosa saetía
Para las flechas de amor.
Sé CULTO aquí, CRITIQUIZA.
(*Ibid.*, II, V, Ventura.)

. . . | Dí candor, si intentas | Jerigonzar CRITIQUICIOS: | (*Ibid.*, I, III, (Ventura.)

Terminé en 1624. Mateo Velazquez. V. dans son *Filosofo de Aldea*, 1625, toute la *Conuersacion Quinta*: *Del bueno y mal lenguage.*

1625? Tirso de Molina. (Le *gracioso* se moque du parler *critique* du duc.)

Síguese detrás de mí
El Duque. No sé qué mal
Le trae con melancolía;
Amores deben de ser:
Pretëndese entretener
En la de Vueseñoría
Casa de placer (ansí
Gerigonza CRITIZANTES)
(*Celos con Celos se curan*, III, II, Gascon.)

1637. Calderón.

¡Con cuánto temor estoy
De que aquesta melindrosa,
Esta CRÍTICA enfadosa,
A mi padre cuente hoy
Lo que anoche escuchó
Al balcon hablar!
(*No hay Burlas*, I, V, Dª Leonor.)

. . . no es esto
Lo peor, sino el hablar
Con tan estudiado afecto,
Que, CRÍTICA impertinente,
Varios poetas leyendo,
No habla palabra jamas
Sin frases y sin rodeos,
Tanto, que ninguno puede
Entenderla sin comento.
(*Ibid.*, I, II, Don Juan.)

Castellano, a, Llano, a, Claro, a.

Ces trois mots, devenus à peu près synonymes, se trouvent fréquemment réunis dans les mêmes passages. Ils apparaissent, le plus souvent, comme adjectifs.

—1580. Herrera. la puridad de si mesma es CLARA i abierta; mas la elegancia està en la grandeza i manificencia del dezir, i es como el sol, que deshaze la oscuridad . las palabras, que usa, son CLARAS, LLANAS, nativas (llámo nativas, las que se sinifican con el sentido, i son casi nacidas con las mesmas cosas), i tales que ninguna dureza se hálla en ellas, i finalmente las mesmas que usa la pureza. (*G. L con. An.*, p. 127).

Fin 1606 ou commencement 1607. D. Luis Carrillo. Contentarase alguno (quien duda) por contentar su opinion, y defender su proposito, con dezirle es bastante el ser CLARO, ser virtud esta, y esta satisfazerle a su gusto, y a la opinion de muchos. Engaño cierto no pequeño. Si en el Orador merece

vn nombre digno de vnas humildes esperanças, en el Poeta le serà de viciosas. (*Lib. Erud. P.*, fo. 146 a b.)

1620. Lope.

Mirad que al cielo se quexa
La pureza CASTELLANA,
Que estè en Xetafe el conceto,
Y en Vizcaya las palabras.

(*Justa Poetica* 1620, fo. 109 b.)

Vers 1620? Góngora.

Hallò en el desvan acaso
Vna rima que compuso
La pared sin ser poeta
Mas CLARA que las de alguno.

(*Piramo y Tisbe*, Salazar, fo. 66 a.)

Voici ce que dit à ce sujet Salazar Mardones dans son commentaire (fo. 68 b): *Mas clara que las de alguno.* Este verso puede tener dos interpretaciones, la vna, que el resquicio ò rima de la pared era mas CLARA que las Rimas, y versos que componia cierto poeta, contemporaneo de Don Luis, contra quien el hizo aquellos dos Sonetos, que empieza el vno | *Aqui del Conde Claros dixo*, *y luego* | *Se agregaron &c.* y el otro. *Patos del agua chirle CASTELLANA*...[1]

El otro sentido es que D. L. se preciò tanto de escriuir obscuro, que quando se le ofreciò esta ocasion de celebrar la CLARIDAD del resquicio, ò rima, dixo, q̃ era mas clara q̃ sus versos, porque los suyos son obscuros. Mas teniendo por cierta la interpretacion primera, y que el animo suyo fue de dar a entender la claridad con que aquel poeta su contemporaneo escriuia. Passo a tratar de las razones en que pudo Don Luis fundarse para la jactancia que finxo auer tenido de la obscuridad de sus versos...[2]

Avant 1621. Lope. | Bien aya el inuentor de las tortillas, | Que assi mezclò LAS CLARAS con las yemas. | (*Ep. a Quixada y Riquelme*, fo. 126 a.)[3]

Vers 1621. Góngora.

Patos del aguachirle CASTELLANA
De cuyo rudo orígen fácil riega,
Y tal vez dulce inunda vuestra vega,
Con razon vega por lo siempre LLANA;

(Son. *Patos*... cf. plus haut, p. 113.)

1622(—1623). ...se dividieron en bandos como los Guelfos y los Gebelinos, pues á los unos llaman CULTERANOS, deste nombre CULTO, y á los otros, LLANOS, eco de CASTELLANOS, cuya LLANEZA verdadera imitan. (*Pobreza Estimada*, dédicace plusieurs fois citée.)

[1] Cette assertion ne signifie pas nécessairement, même dans l'esprit de Salazar, que le sonnet *Patos* ait été écrit avant *Piramo y Tisbe*.

[2] Cette dissertation sur l'obscurité manque totalement d'originalité (V. plus haut, p. 149.)

[3] Jeu de mots sur *Claro*, *a*, signifiant *clair*, et le substantif féminin désignant le blanc d'œuf.

Entre le 13 Nov. 1621 et le 13 Août 1623. Lope. Que dira de esta CLARIDAD CASTELLANA? De essa hermosa exornacion? (*Ep. A un Señor destos R., Circe,* fo. 194 a.)

Avant le 13 Août 1623. Lope.

Honor de nuestra lengua siempre LLANA,
Como su propio nombre determina.
Que sin perder la imitacion Latina
No excedes la pureza CASTELLANA.
(*Teocrito Español, en quien se humana, Circe,* fo. 203 b.)

—1624. Jáuregui. Porque los asuntos y argumentos que tratan de ordinario son LLANOS y CLAROS . . . (*Disc. P.,* 259.)

1629. Quevedo. V. sous la rubrique *Culto II,* même date: LAS CLARAS, synonyme de LAS NO CULTAS. De même pour CASTELLANO et CLARÍSIMO.

—1630. Lope. Pour CASTELLANAS, V. *Culteranismo,* même date.

—1634. Lope. | Tan CLARO esriuo, como vos ESCURO, | La Vega es LLANA, y intricado el soto. | (*Burguillos,* fo. 74 a.)

1637. Calderón. Pour LLANA et pour CLARO, V. sous rubrique *Culto II,* même date.

Lego, a, Obscuro, a, Idiota, Magista, Plagario.

1617? Góngora. Pour LEGO, V. *Crítico I,* même date.

Commencement de 1617. Jáuregui. Así los versos de Vmd. se oyen en mitad de España sin mas respecto que por ultrajar de IDIOTA al teólogo docto, al poeta conocido de ignorante, al noble soldado de cobarde, al privado ilustre de ambicioso, y otras disoluciones que es vergüenza referirlas. (*Antídoto,* p. 178).

1622. Lope. . . . llamanse *Cisnes,* y a nosotros, *Palustres Aues, Turba LEGA* que ignora el estilo Athico, y la erudicion Romana . . . (*Relacion Canon. Isidro,* 1622, f. 86 a.)

—1624. Jáuregui. *No hay cosa tan fácil* (decia Nacianceno) *como engañar al vulgo y á los oyentes IDIOTAS con la vana revolución de la lengua; porque esta gente, de aquello que menos entiende, hace mayor admiración. Nihil tan facile quam vilem plebeculam et indoctam contionem linguæ volubilitate decipere, quæ quidquid non intelligit plus miratur* . . . No olvida esto Luciano: . . . *Todos los indoctos IDIOTAS heridas las orejas con lo peregrino dese vocablo, quedaron atónitos; mas los doctos se rieron así de ti como de los que te alababan. Cujus vocabuli peregrinitate omnes IDIOTAE atque indocti, percusis auribus obstupuerunt; docti vero amborum causa, tui nimirum et eorum qui te laudabant, riserunt.* (*Disc. P.,* p. 249.)

1629. Quevedo. Es conviniente que las que siguen esta doctrina y chirrian confusiones, lo que antes, cuando eran LEGAS

fué: „Cierta persona dijo esto, Gonzales dijo estotro, bien dijo don Juan", hoy sea *Platon enseña, dogma es del Estagirita, así lo razona Homero.* (*Culta*, p. 419.) — . . . y tienen conversacion remendada de lego y docto. (*Ibid.*, p. 422.) — IDIOTAS y PLAGARIOS y MAGISTAS son otro tanto oro para decir mal de los modernos. (*Ibid.*, p. 420.)

1637. **Calderón.** | OSCURA, IDÏOTA y LEGA, | ¿No te medra cada dia | La concomitancia mia? | (*No hay Burlas*, I, VI, Beatriz.) Pour LEGA, V. aussi *Culto II*, même date.

—1644. **Salcedo Coronel.** LEGO llamamos comunmente al ignorante, al que no ha estudiado, y assi se distinguen en las Religiones con este nombre de los Religiosos Sacerdotes, y Coristas, los que por no saber Latin se reciben para el seruicio del conuento: viene del nõbre Latino *Laicus*, id est *popularis*, que se deduco del Griego Laos, que vale lo mismo. (*Obras de G. Com.*, T. II, p. 517.)

TABLEAU CHRONOLOGIQUE
DE L'ÉVOLUTION DU LYRISME ET DES QUERELLES CULTISTES.

Ce tableau n'a pas précisément pour but de signaler les ouvrages ou les dates les plus importantes pour la littérature espagnole, mais bien de mettre en évidence l'évolution du mouvement qui nous occupe. On trouvera donc ici plus d'une fois l'indication d'œuvres assez peu intéressantes par elles-mêmes, mais qui servent de jalons pour la chronologie. D'autres sont données uniquement à titre d'exemple et caractérisent une manière ou une période sur lesquelles elles n'ont pas exercé d'action sensible. Tous les éléments cités dans mon étude et qui m'ont semblé étrangers au but que je me propose ici, ont été écartés du tableau.

En raison de sa grande complexité, je ne donne qu'un bref résumé de la première période d'incubation.

La date, indiquée seule, désigne le moment où l'œuvre a été écrite; précédée d'un tiret, elle précise l'époque où elle a été publiée; deux dates réunies par un tiret désignent respectivement le moment de la rédaction et celui de la publication.

Comme pour les extraits précédents, les noms d'auteurs des rubriques sont en orthographe moderne, tandis que les titres des œuvres suivent l'orthographe de chaque édition citée.

DES ORIGINES AU XVIIe SIÈCLE. Les caractères de la race: son évolution et son expansion au dehors: l'emphase et le sublime . . . . Ch. I, pp. 14—23

DES ORIGINES AU XVIIe SIÈCLE. Evolution de la subtilité sous l'influence des civilisations étrangères, de leur littérature et de leur philosophie . . . . Ch. II, pp. 24—33

XVIe ET XVIIe SIÈCLE. Théories des humanistes et des grammairiens . . . . Ch. III, pp. 34—43

XVIe SIÈCLE. EFFORTS vers la création d'une haute langue poétique et d'une lyrique indépendante: Ambrosio de Morales — Fernando de Herrera . . . . . . Ch. IV, pp. 44—54

---

[1] D'après son texte; écrite en tout cas un certain temps après la *Filomena*, et av. le 13—8—1623, approb. de *La Circe*.

[2] Certainement après le 28—2—1621, date de la prise de voile de la fille de Lope, et plus probablement après le 28—1—1622, d'après les allusions au fils de Lope et à son âge.

ADDENDA ET CORRIGENDA.

	Au lieu de	lisez
P. 6, n. 2, l. 2	exogidos	escoĝidos
P. 10, l. 12	occulto.	oculto.
P. 15, l. 37	Enfuisme	Euphuisme
P. 18, l. 2	sommets et	sommets, et
P. 18, l. 19	de vocabulaire	vocabulaire
P. 20, l. 36	effecter	affecter
P. 26, l. 9	sur de mode	sur le mode
P. 31, l. 4	dispensé	dispensés
P. 32, l. 31	Castiglone	Castiglione
P. 41, n. 2, l. 6	signe	sigue
P. 59, n. 2, l. 4	Iveguos	Ivegos
P. 64, n. 1, vers 4	su furor	con furor
P. 73, n. 2, vers 7	en su falda.	en su falda
P. 86, n. 3, vers 3	ignala	iguala
P. 89, fin de n., l. 6	caqo	cabo
P. 93, n. 3, vers 4	la vozes	las vozes
P. 105, l. 1	1605	1607
P. 105, n. 2	Introdvccion	Introdvcion,
P. 122, n. 2, l. 3	antecedente	antecedente,
P. 123, n. 6, vers 7	latina	Latina
P. 125, n. 2, l. 1.	lenguaje.	lenguage.

Et quelques fautes aisément corrigibles dans le texte français.

Ajouter: P. 148, n. 3: M. Foulché-Delbosc vient de publier dans la *Revue Hispanique* une Bibliographie de Gongora qui répond à ces désiderata. Elle ne s'attache ni aux manuscrits, ni aux œuvres écrites pour ou contre l'auteur.

Remarque sur les pp. 46, n. 1; 50, n. 2 et 51, n. 6; J'avais l'intention de développer ici les raisons pour lesquelles je ne crois pas que les dits arguments de Coster soient définitifs. Mais cette contre-étude a fini par prendre les dimensions d'un article de Revue et ne se trouve plus guère à sa place ici. Je la publierai donc bientôt dans la *Zeitschr. f. Rom. Phil.*, me contentant, cette fois, de présenter mes conclusions: 1° malgré les arguments très sérieux du critique, la preuve que le texte de l'édition de Herrera de 1619, représente la première version n'est pas encore établie; 2° il est probable, quoi qu'en dise Coster, que le sonnet *Esplendores* est dirigé contre Herrera et que l'auteur est plus vraisemblablement Barahona que Pacheco; 3° l'influence de Herrera n'a pas subi une éclipse aussi profonde que le prétend Coster.

TABLE DES MATIÈRES.

Druck von Ehrhardt Karras, Halle a. S.





